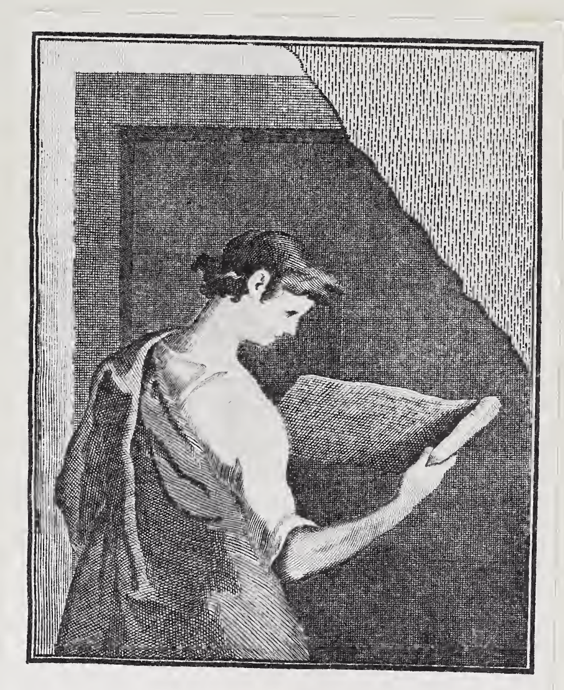


LE GENRE SATIRIQUE

DANS

LA PEINTURE FLAMANDE

PAR

L. MAETERLINCK

CONSERVATEUR DU MUSÉE DE PEINTURE DE GAND
MEMBRE CORRESPONDANT DE L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

—

OUVRAGE COURONNÉ PAR L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE



LIBRAIRIE NÉERLANDAISE
Rue du Cornet de Poste, 16, GAND. — Marché Saint-Jacques, 50, ANVERS.

LIBRAIRIE DORBON Aîné
Quai des Grands-Augustins, 53ter
PARIS

KARL-W. HIERSEMANN
Königstrasse, 5
LEIPZIG

1903

DU MÊME AUTEUR :

R. van der Weyden et les « Ymaigiers » de Tournai, avec illustrations. Bruxelles, 1901 . . . . fr. 1 25

R. van der Weyden, sculpteur, avec illustrations. Paris, 1901 . . 2 00

Les origines de notre art national, avec illustrations. Anvers, 1902. 1 25

En vente chez les mêmes éditeurs.

HAYEZ, IMPRIMEUR DES ACADÉMIES, BRUXELLES

LE GENRE SATIRIQUE

DANS

LA PEINTURE FLAMANDE

LE GENRE SATIRIQUE

DANS

LA PEINTURE FLAMANDE

PAR

L. MAETERLINCK

CONSERVATEUR DU MUSÉE DE PEINTURE DE GAND
MEMBRE CORRESPONDANT DE L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

OUVRAGE COURONNÉ PAR L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE



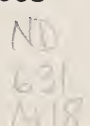
LIBRAIRIE NÉERLANDAISE

Rue du Cornet de Poste, 16, GAND. — Marché Saint-Jacques, 50, ANVERS.

LIBRAIRIE DORBON Aîné
Quai des Grands-Augustins, 53ter
PARIS

KARL-W. HIERSEMANN
Königstrasse, 5
LEIPZIG

1903



(Extrait du tome LXII des *Mémoires couronnés et autres Mémoires* publiés par l'Académie royale de Belgique. — 1903.)

AVANT-PROPOS

En recherchant les sources et en tâchant de déterminer la portée du genre satirique, tel qu'il se manifeste dans la peinture flamande, au moyen âge et à l'époque de la Renaissance, j'ai cru devoir remonter assez haut dans le passé, parce que notre art national, dont le genre satirique forme une des branches les plus originales et les plus caractéristiques, n'est à proprement parler que la continuation de l'art antique, régénéré par l'art barbare autochtone. Du mélange de l'art satirique romain ou gallo-romain, avec l'art barbare caractérisé par les bijoux francs trouvés en grand nombre dans nos régions, naquit un art satirique nouveau propre à nos contrées.

C'est à l'influence de l'art franc que nous devons la genèse de ces monstres, serpents et dragons fabuleux si nombreux dans nos manuscrits primitifs et dont on attribua, à tort selon moi, l'origine à l'influence irlandaise ou anglo-saxonne.

Ces premiers bégayements de notre art national, nous les trouverons dans les lettrines enluminées de nos plus anciens manuscrits, et leur étude demandera quelques développements.

Comme je n'ai pu dans mon mémoire suivre chronologiquement l'histoire de la miniature dans nos contrées, m'étant borné à rechercher la portée des sujets enluminés et à examiner leurs rapports avec les mœurs et la civilisation des diverses époques où ils furent exécutés, je crois devoir dire ici un mot de l'origine probable du genre satirique dans les manuscrits à enluminures.

Peu de personnes jusqu'ici se sont préoccupées de cette origine; on est si habitué, en étudiant les manuscrits anciens, à voir leurs marges surchargées d'ornementations étranges ou grotesques, que leur présence paraît toute naturelle et qu'on ne se demande pas d'où vint cet art si intéressant, d'un usage si général? On ne se demande pas, par exemple, pourquoi les livres pieux furent encadrés de sujets hétéroclites, fabuleux ou satiriques et même quelquefois irrévérencieux pour la religion ou ses ministres, et cela sans paraître avoir froissé le moins du monde les sentiments si intimement religieux de leurs premiers possesseurs.

Peut-être y aurait-il lieu d'admettre l'hypothèse que c'est tout simplement parce que l'ornementation des manuscrits au moyen âge fut toujours regardée comme un travail à part, n'ayant aucune connexité avec le livre à enluminer [1].

Les détails si variés des miniatures amusaient ou excitaient l'admiration de celui qui feuilletait le manuscrit, sans que le

[1] E. MAUNDE TOMPSON (bibliothécaire en chef du British Museum), *The grotesque and the humourous in illuminations of the midle ages.* (BIBLIOGRAPHICA, part VII. London, pp. 309-332.)

lecteur primitif songeât le moins du monde à se préoccuper si le texte ainsi illustré était sacré ou profane.

Comme nous le verrons bientôt, une tradition ornementale s'établit naturellement dans le cours des générations, et personne, pas même ceux qui se piquaient de la piété la plus exemplaire, ne se trouvait choqué dans ses sentiments religieux, en priant ou en lisant dans un livre de dévotion, dont les initiales ou les marges étaient le rendez-vous plaisant des jeux et des grimaces des singes, des contorsions des animaux savants, ou des ébats terribles et comiques à la fois des monstres les plus variés.

Nous verrons que ces tendances de l'homme pour l'ornementation satirique ou grotesque fut générale et remonte à la plus haute antiquité.

Sans sortir de nos contrées, nous rencontrerons dans nos manuscrits, et cela depuis l'époque la plus reculée, cette tendance à la satire, cette recherche de l'expression dans les physionomies qui furent de tous temps la caractéristique de l'art des habitants de la Belgique actuelle. Ce goût général, nous le verrons se manifester de toutes façons et en toutes occasions ; la calligraphie elle-même en offrit les premiers prétextes.

Comme le dit fort bien M. Tompson, qu'y a-t-il de plus tentant que l'intérieur de certaines lettres? De la lettre O, par exemple, où le scribe trouvait un espace tout désigné pour être complété par des yeux, un nez et une bouche, convertissant ainsi la lettre primitive en un visage joufflu d'un aspect comique ou satirique? Une lettre O empruntée à un manuscrit franc du VII[e] siècle (écriture carlovingienne) de la Bibliothèque nationale de Paris, n° 626 (ancien fonds latin), nous montre un spécimen fort ancien de ce genre d'ornementation primitive. Ici la lettre O

semble le serre-tête d'un visage qui repose sur un poisson, signe conventionnel et caché adopté par les premiers chrétiens. La feuille trilobée et la queue se divisant en trois parties complétait cette composition à la fois satirique, religieuse et symbolique (allusion à la Trinité).

Une lettre *e* initiale, copiée d'une feuille isolée d'un manuscrit du XIVe siècle (Archives de l'État, à Gand), montre qu'à une époque relativement récente, les écrivains ou peut-être même les lecteurs des livres anciens, s'amusèrent à transformer de la même façon les lettres majuscules. Ici la barre de la lettre *e* a été adroitement mise à profit pour figurer la tonsure d'un moine dont le restant de la lettre accuse les contours arrondis et joufflus.

Quand les initiales historiées devinrent d'un usage presque général, un champ plus vaste s'offrit à l'imagination fantaisiste de nos enlumineurs anciens. Ce furent d'abord les initiales grossières formées par des animaux divers, oiseaux, quadrupèdes ou poissons auxquels nos artistes s'empressèrent de donner une apparence plus ou moins satirique. Ce goût primitif fut presque général, car nous trouvons des initiales de ce genre, presque semblables, non seulement dans les écritures mérovingiennes, mais aussi dans les initiales visigothiques ou lombardes (fig. 1)[1].

Les ornementations entrelacées (entrelacs) dues à l'influence franque, qui apparaissent aux VIIe et VIIIe siècles, donnèrent naissance aux dragons et serpents bizarrement enchevêtrés ou enlacés, formant les contorsions et les enroulements les plus grotesques. Les grandes initiales dont la mode remonte au

[1] Manuscrit franc du VIIe siècle. (Abbaye royale de Corbie.) Écriture mérovingienne. Bibliothèque nationale de Paris.

XIe et au XIIe siècle furent formées de combinaisons d'animaux et de feuillages où nos artistes donnèrent un libre cours aux combinaisons les plus fantaisistes et les plus extravagantes. Nous y voyons des dragons, des monstres de toutes sortes, des figures humaines ou à moitié animales, des reptiles, toutes sortes d'animaux et d'oiseaux, tantôt luttant ou se poursuivant, tantôt dévorant ou dévorés, tantôt grimpant ou se cachant dans les branches enroulées de feuillages conventionnels.



Fig. 1. — Manuscrit franc du VIIe siècle (abbaye royale de Corbie). Figures d'animaux et d'oiseaux, dites zoomorphes et ornithomorphes (écriture mérovingienne).

Dans les époques primitives, c'est le grotesque qui prévalut aux dépens du genre satirique, proprement dit, qui ne se rencontre que rarement dans les premières ornementations. Plus tard, quand la miniature prendra sa place à côté de l'initiale ornée, avec elle apparaîtra dans les marges de nos manuscrits le genre vraiment satirique, précurseur du genre de nos maîtres drôles, tel qu'il se manifestera dans la peinture flamande jusque et au delà de la Renaissance.

C'est au XIIIe siècle que ce dernier genre se développe de la façon la plus brillante. C'est alors que nous voyons les longues

pendeloques et les enroulements, sortant de l'initiale, envahir les marges des manuscrits, semblant inviter par leur présence les gracieux groupes, les figures variées à venir s'y poser. Les petites niches formées par les enroulements, l'extrémité même de celles-ci, semblent des supports tout indiqués pour quelque petit animal : oiseau, lièvre ou écureuil. L'oiseau ou l'écureuil, perché sur une branche, donne naturellement l'idée de quelque archer au bas de la page qui leur décoche une flèche, l'animal prend une forme symbolique et satirique. Le singe notamment, imitant, en les caricaturisant, les actions des hommes, sera un sujet intarissable pour nos miniaturistes. Puis nous voyons les figures fantastiques, les sirènes, les bêtes réelles ou imaginaires se mêler à des figures d'hommes, de femmes et de guerriers formant de petits groupes à intentions comiques ou satiriques, où nous reconnaîtrons souvent un écho de notre histoire, de nos chansons ou de nos représentations religieuses du temps.

Au XIVe et au XVe siècle, l'ornementation des bordures devient plus compliquée. Le grotesque prend de nouveau une place plus prépondérante. Le genre satirique s'exagère et sa portée s'alourdit ; l'artiste semble n'avoir eu qu'un but : amuser et dérider les esprits les plus chagrins. On ne retrouve plus dans ces miniatures cette recherche de la satire spirituelle et fine qui caractérisait les enluminures du XIIIe siècle. Nous voyons retomber les créations burlesques des miniaturistes qui suivirent, dans une trivialité grossière, rappelant jusqu'à un certain point l'art encore barbare du XIIe siècle.

D'ailleurs, les miniatures du XVe siècle nous intéressent moins, car c'est l'époque brillante des premiers peintres de triptyques. Van Eyck débutait déjà par des chefs-d'œuvre tels

qu'ils ne furent pas surpassés depuis. Le tableau de mœurs, si proche du genre satirique, apparaît alors, et nous verrons son esprit bien flamand et l'amour du détail explicatif qui le caractérise, se continuer jusqu'à la Renaissance. A cette époque d'engouement général pour les nouvelles formules artistiques venues de l'Italie, Breughel le Vieux, avec l'ancien mode de composition et d'exécution, légué par nos grands primitifs, parvint, par des pages d'un caractère réellement flamand et populaire, à enrayer un moment les progrès du « romanisme», dont l'influence devait devenir bientôt générale, faisant perdre l'originalité de nos artistes, entraînés dans l'orbite des grands maîtres italiens.

Le XV[e] siècle est aussi l'époque des premiers graveurs allemands, tels que Schoengauer, von Meckene et tant d'autres, connus et inconnus, qui eurent une influence considérable sur les principaux artistes de l'Europe, sans en excepter les nôtres : Jérôme Bosch et Breughel le Vieux.

L'œuvre de P. Breughel le Vieux est trop considérable pour qu'il puisse être étudié dans tous ses détails dans cette modeste étude. La vie de ce maître, si éminemment flamand, a d'ailleurs été mise en relief de main de maître par M. H. Hymans, qui lui a consacré dans la *Gazette des Beaux-Arts* des pages inoubliables.

Je me bornerai à expliquer quelques-unes de ses œuvres satiriques peu connues, m'attachant à en faire ressortir la portée en tenant compte de l'époque où elles furent exécutées.

Henri met de Bles, Joachim de Patinir, Lucas de Leyden, Jan Mandyn, Pierre Huys et P. Aertsen marchent sur les pas de nos grands satiriques, les uns habituellement, les autres quand le goût leur en prend.

La brillante phalange de nos « petits maîtres » n'est pas oubliée; car David Teniers et ses nombreux imitateurs constituent les derniers continuateurs de ce genre bien flamand.

Mais que nous sommes loin dans leurs œuvres, faites pour le plaisir des yeux, de la satire mordante et moralisatrice qui animait les compositions amusantes de nos artistes médiévaux!

L'inquisition avait passé par nos contrées; la censure ne permettait plus que les diableries sans portée, et les satires anodines dirigées contre les humbles et les paysans, où l'on ne reconnaît plus les gueux héroïques, tannés par le soleil, qu'avait créés Breughel le Vieux.

Nos peintres de kermesses étaient mûrs pour la mode des paysanneries enrubanées d'origine française, dont la vogue devait devenir bientôt universelle au XVIIIe siècle.

LE
GENRE SATIRIQUE
DANS
LA PEINTURE FLAMANDE

CHAPITRE PREMIER.

Origines antiques.

Goût général pour la satire figurée. Ses origines anciennes. — Les ancêtres de l'épopée du Renard dans l'art satirique égyptien, grec et romain. — Son influence sur le genre satirique flamand. — Les mimes antiques. — Le masque antique. — L'art satirique barbare avant l'occupation romaine. — Les terres cuites gauloises et gallo-romaines. — Persistance des traditions de l'art satirique romain chez les sculpteurs de nos cathédrales (Tournai).

Le goût de la satire et du burlesque a été de tous temps, comme il le sera toujours, une des caractéristiques de l'homme. A toutes les époques, sous toutes les latitudes, même dans les circonstances qui paraissent les plus défavorables, on peut en observer des manifestations nombreuses. Nous trouvons la caricature de l'homme et des animaux rudement gravée sur les os des pachydermes des époques préhistoriques; on en voit la figuration ornementée et barbare sur les rochers du nouveau monde, comme on en découvre les vestiges sur les parois des grottes des Bushmen, troglodytes de l'Afrique (fig. 2). L'envers des fourrures du Peau-Rouge porte la peinture cari-

caturale de ses chasses et de ses combats, où toujours l'ennemi est représenté d'une façon satirique et méprisante; tandis que les Esquimaux malhabiles, incapables de produire par eux-mêmes, conservent comme un trésor précieux les journaux illustrés amusants, délaissés par les équipages de navire égarés dans leurs contrées.



Fig. 2. — Sculpture du Ouadi-Télisaghé (Afrique centrale) [1].

On a souvent, avec raison, comparé les sentiments des peuples primitifs à ceux que l'on observe chez les enfants, au moment où leur esprit et leur raison s'éveillent. Chez les uns comme chez les autres, ce sont les histoires et les images se rapportant à des aventures comiques et populaires, ou à des contes de fées, aux péripéties magiques qui les attirent ou les fascinent.

Nos populations belges ont, dès leurs origines les plus lointaines, montré une préférence marquée pour ces deux genres qui, à première vue, semblent s'exclure : je veux dire le genre satirique et le genre fantastique.

Le premier plut à nos ancêtres, parce qu'il lui rappelait ses habitudes journalières, ses besoins, ses plaisirs et surtout ses travers. Ils aimèrent de tous temps la figuration satirique et comique de leur existence familière, qui présentait pour eux le plus captivant intérêt.

[1] Sculpture du Ouadi-Télisaghé, Afrique centrale. *Magasin pittoresque.*

Le genre fantastique les charmait d'une autre manière : il donnait satisfaction à leur goût pour le merveilleux et les manifestations chimériques, si bien faites pour les étonner en éveillant leur imagination. Ils se complurent de tous temps à la vue de ces animaux fabuleux, de ces monstres bizarres, de ces géants ou nains difformes et grotesques, — souvenirs ataviques du passé, — que nous voyons encore de nos jours rappelés dans maint de nos récits ou légendes satiriques locales[1]. Comme chez tous les peuples d'origine payenne, nos populations aimaient voir transportés dans le monde fantaisiste et légendaire leurs défauts, leurs vices dont ils voyaient ainsi la satire chargée et merveilleuse. L'art présentant ce double caractère acquit de bonne heure une vogue considérable, et son influence fut si grande, que seule elle put contre-balancer, pendant un certain temps, l'engouement si général de nos artistes du XVIe siècle pour les formules nouvelles importées de l'Italie.

Comme le disait fort bien M. Max Rooses, c'est dans notre génie national qu'il faut chercher surtout la source première du genre satirique tel qu'il se présente dans la peinture flamande.

« Le Flamand est de caractère positif, utilitaire observateur. Il se laisse difficilement entraîner par le sentiment, il a peu de goût pour les idées abstraites, pour les synthèses. Ce qui le frappe immédiatement quand il lit un livre de langue romane, c'est la tendance des méridionaux à généraliser, à quintessencier, à tirer des conclusions de longue portée et à bâtir des systèmes de vaste envergure. Ce qui le préoccupe, lui, c'est de constater le fait matériel, de déterminer sa nature réelle, de l'étudier dans ses détails, d'en rechercher l'application pratique. Joignez-y son habileté manuelle, sa prédilection pour le travail soigné, fini, solide et délicat à la fois, et vous aurez l'explication d'une bonne partie des caractères distinctifs de notre art en général et de sa face satirique en particulier. En observant minutieusement les hommes et les choses, on

[1] J.-W. Wolf, *Niederlandsche Sagen*. Leipzig.

apprend à attacher grande importance aux détails; en examinant de sens rassis la valeur réelle de nos semblables, nous apprenons à distinguer leurs côtés faibles, leurs travers, leurs ridicules; en réfléchissant à l'action favorable ou nuisible qu'ils peuvent exercer sur notre destinée, nous nous habituons à nous méfier de leurs défauts et à mettre les autres en garde contre leurs intentions méchantes. Tout cela n'est pas fort chevaleresque; mais nous sommes un peuple éminemment bourgeois, et cette qualification, qui peut renfermer un blâme, nous pouvons la revendiquer avec tout autant de raison comme un titre de gloire [1]... »

Les autres sources graphiques ou littéraires, où puisèrent nos artistes satiriques au moyen âge, sont nombreuses. A côté des productions fantastiques et grotesques d'origine barbare et autochtone, qui leur furent propres, nous en observons d'autres qui prirent très probablement leur origine dans des traditions étrangères quelquefois les plus lointaines.

Parmi celles-ci, il faut citer tout d'abord la satire si ancienne qui consiste à comparer les hommes aux animaux, dont ils possèdent les qualités ou les défauts; nous voyons ainsi l'homme brave représenté par un lion, l'homme fidèle par un chien; la ruse figurée par un renard, et la saleté ou l'inconduite par un porc. Les Égyptiens, depuis les époques les plus reculées, employaient déjà ces images. Le renvoi d'une âme coupable dans le corps d'un porc, se trouve représenté sur le mur de gauche de la longue galerie qui sert d'entrée au tombeau du roi Rhumses V, dans la vallée des catacombes royales de Bilan-el-Molouck, à Thèbes, qui, d'après sir G. Wilkinson, date de l'année 1185 avant notre ère.

Cet usage de représenter les hommes sous la forme d'animaux prit plus tard de nouveaux développements et donna lieu à d'autres applications satiriques de la même idée. Ainsi l'on représenta des animaux se livrant aux diverses occupations

[1] Rapport de M. Max Rooses sur mon mémoire. (*Bulletin de l'Académie royale de Belgique, Classe des beaux-arts,* 1901, n° 11, pp. 1193-1194.)

de l'homme ou bien nous voyons intervertir les rôles : les animaux traitant leurs tyrans humains de la manière dont ils sont généralement traités par eux. Cette idée très en vogue chez les artistes égyptiens, grecs et romains, nous la verrons reprise maintes fois par nos miniaturistes, même parmi les plus anciens. Dans les débris de papyrus conservés au Musée égyptien de Turin, j'ai pu voir plusieurs représentations de satires par les animaux, notamment un concert exécuté par un âne et un lion pinçant de la harpe; d'autre part, une bête à cornes tranche la tête à un animal captif, tandis qu'une autre encore, armée d'une massue, conduit, attachés à la même corde, un lièvre et un lion. D'après M. Dévéria, ces peintures datent du temps de « Moïse » et seraient la satire des sujets représentés sur les grands monuments où les Pharaons sont figurés massacrant leurs prisonniers de guerre[1].



FIG 3. — Papyrus égyptien (époque romaine). (British Museum.)



FIG. 4. — Papyrus égyptien (époque romaine). (British Museum.

Parmi les antiquités précieuses du Musée britannique, on remarque un long papyrus égyptien, formant anciennement un rouleau, qui est également couvert de compositions de ce genre, parmi lesquelles je citerai un chat (fig. 3) chargé de la conduite d'une bande d'oies qu'il dirige à l'aide d'une espèce de houlette ou bâton à crochet. Un autre dessin représente un

[1] GRARD, *Dictionnaire de La Rousse*. Voir : *Caricature*.

renard portant un panier au moyen d'une perche appuyée sur son épaule ; il joue en même temps de la double flûte ou pipeaux (fig. 4). Voilà déjà un ancêtre du Goupil français et du Reinard flamand, héros légendaire de la plus ancienne et de la plus populaire de nos satires monacales au moyen âge.

Dans son étude sur l'*Ysengrinus*, M. Léonard Willems [1] a prouvé que les trouvères qui mirent les premiers en cause le renard et ses divers comparses, trouvèrent les fables de Phèdre et d'Ésope tombées dans le domaine public et faisant déjà partie du *folklore* du X[e] siècle. On sait que Phèdre, bien avant cette époque, était déjà la base de l'enseignement latin dans nos écoles, dans la plupart des cloîtres de la Belgique actuelle et des contrées limitrophes.

Ce qui fait supposer, à juste titre, que ce fut le souvenir des fables antiques qui aurait donné la première idée de la plus ancienne de nos époques animales.

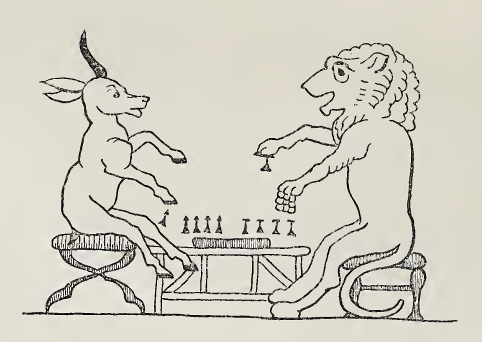


Fig. 5. — Papyrus égyptien (époque romaine). (British Museum.)

Un troisième sujet représente, jouant aux échecs (fig. 5), deux animaux employés maintes fois dans les blasons héraldiques du moyen âge. Je veux dire un lion et une licorne. Le lion ayant gagné la partie, ramasse l'enjeu d'un revers de sa griffe avec un air de supériorité fanfaronne qui contraste d'une façon comique avec la mine surprise et désappointée de son adver-

[1] Léonard Willems, *Étude sur l'Ysengrinus*. Gand, 1895, p 130.

saire battu mais pas content. Cette série de satires figurées, quoique d'origine égyptienne, appartient déjà à la période romaine [1].

Les Grecs, on en a des preuves nombreuses, étaient passionnés pour les parodies et satires de tout genre, aussi bien en littérature qu'en peinture; leurs dieux eux-mêmes n'étaient pas épargnés.

Athénée dans Aristote, décrivant un carnaval grec, montre Ganymède sous la forme d'un singe revêtu d'une robe phrygienne; Pégase et Bellérophon sont figurés, le premier par un âne, ayant quelques plumes collées sur son dos, tandis que l'autre est représenté par un vieillard ridicule, faisant avec l'âne le groupe le plus risible. Arnobe, apologiste chrétien, reprochait à ses adversaires payens leur peu de respect pour leurs dieux. Les peintures de Pompéi et d'Herculanum nous montrent la même facilité à tourner en dérision les légendes les plus sacrées et les plus populaires.



FIG. 6. — Peinture murale de Pompéi.

Tout le monde connaît la composition représentant Énée

[1] TH. WRIGHT, *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art,* pp. 7 et 8.

sauvant son père Anchise et entraînant le petit Ascagne qui se trouvent figurés par des personnages ayant des têtes de singes cynocéphales (fig. 6). On remarquera que ces mêmes singes, qui figurent déjà sur les monuments égyptiens les plus anciens, furent exécutés fréquemment par les artistes gaulois et fourmillent chez nos sculpteurs et miniaturistes au moyen âge.

Le masque du théâtre antique, si populaire chez les Romains, était chez eux le symbole de la satire plaisante et burlesque. Notre figure 7, copiée d'après une peinture de Résina, représente des amours se faisant peur à l'aide d'un de ces masques.



Fig. 7. — Peinture murale à Ponte Résina.

Il y a lieu de faire remonter l'origine de ces masques bizarres ou effrayants, ancêtres de nos gargouilles, aux Grecs, qui aimèrent de tous temps les figures de monstres, dont on retrouve des représentations nombreuses dans leurs ornementations comme dans leurs œuvres d'art. M. Th. Wright[1] croit que le type primitif du masque fut imité du dieu égyptien Typhon, que nous voyons figurer si souvent sur les monuments, avec quelques modifications dans les formes, mais présentant toujours comme traits caractéristiques une face large, grosse et hideuse avec une longue langue pendante.

Ce type du masque monstrueux doit nous intéresser, car,

[1] Th. Wright, *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*, p. 9.

selon toute apparence, il est l'origine d'une longue série de visages ou de masques satiriques du même caractère que l'on retrouve non seulement dans l'ornementation grecque et romaine, mais aussi dans les motifs décoratifs ou architectoniques de tout le moyen âge. Les têtes connues sous le nom de Gorgones sont encore inspirées du même dieu Typhon et se continuent jusqu'à la fin de la Renaissance.

Les auvents (*Antefixa*) ainsi que les gargouilles romaines empruntèrent également la forme du masque dans leur exécution. On sait que cet usage perdura dans les colonies gauloises jusqu'au moyen âge et fut l'origine des gargouilles aux formes monstrueuses si usitées par les architectes de nos premières cathédrales.

Le masque comique était le signe distinctif du *Sannio* ou bouffon, qui avec les *Mimus* romains (fig. 8) furent les ancêtres des histrions et baladins du moyen âge, dont le succès fut si grand dans nos provinces, dès les époques barbares. Comme eux ils excellaient à mimer des scènes comiques, empruntées à la vie anecdotique ou scandaleuse contemporaine, dont ils faisaient une satire ou parodie risible.



Fig. 8.

Pendant les trois à quatre siècles de la domination romaine dans la Gaule française et belge, l'art antique s'introduisit non seulement dans les cités, mais encore dans les parties les plus reculées de ces contrées. Les fouilles faites en divers endroits ont mis au jour des œuvres d'art nombreuses, qui prouvent

que nos ancêtres ne furent pas inhabiles à s'assimiler l'esthétique romaine.

Mais dans ces productions dites gallo-romaines, on reconnaît encore, malgré l'influence puissante de nos vainqueurs, ces caractères spéciaux, propres à notre race, que Mgr Dehaisnes [1] définissait fort bien, en rappelant leur aptitude toute spéciale à reproduire la nature, à individualiser les types, à saisir le vrai, le ridicule et même le grotesque plutôt que le beau et l'idéal.

Les curieuses statuettes d'idoles en bois trouvées aux environs d'Abbeville (*Magasin pittoresque,* 1860, p. 212) doivent être considérées comme des types très primitifs de cet art qui présente déjà peut-être des intentions satiriques. D'après le journal cité plus haut, elles seraient bien d'origine celte ou gauloise, et préhistoriques.

Ces représentations d'hommes et d'animaux d'origine gauloise, antérieures à l'occupation romaine, sont très rares. On n'en a pas trouvé jusqu'ici dans les fouilles faites dans notre pays.

Une curieuse satuette d'homme, en terre cuite blanche, conservée au Musée de la manufacture nationale de Sèvres (fig. 9), passe pour avoir été faite également à cette époque. Elle présente un caractère satirique indéniable. L'expression de la physionomie, soulignée par un nez énorme, est d'un comique voulu et semble une caricature faite d'après nature par un artiste qui a, avec intention, ridiculisé un homme généralement connu à son époque.

M. Ed. Tudot a recueilli, il y a quelques années, un assez grand nombre de poteries gauloises ayant un caractère satirique différent. Ici les actions des hommes sont exécutées par des animaux, principalement par des singes, emblèmes de la laideur physique et morale chez les Gaulois [2].

On a découvert près de Moulins (Allier) des ateliers de céra-

1 Voir *L'art dans les Flandres, le Hainaut et l'Artois*, de Mgr Dehaisnes.
2 Voir *Dictionnaire* de La Rousse et *Collection de figurines en argile. OEuvres premières de l'art gaulois, etc.*, de Tudot. Paris, 1860, vol. in-8o.

miques remontant aux premiers siècles de l'ère chrétienne, qui offrent également de curieuses figures en argile blanche, moulées par des artistes gaulois. Ce sont des Vénus Anadyomène, des déesses de la Maternité, des dieux du Rire, des bustes et des poteries diverses représentant des caricatures de lions, de chiens, de canards, de lièvres prêtant à ces animaux les diverses passions de l'homme [1].



FIG. 9. — Statue gauloise. Conservée à la manufacture de Sèvres (antérieure à l'occupation romaine).

Lors du dernier Congrès de Tongres (1901), une exposition archéologique, organisée dans cette ville, nous a permis de voir diverses productions peu connues de cette époque, parmi lesquelles je citerai : un moule d'une tête satirique, dont l'expression riante, bien observée, montre dans le jeu des muscles des joues une observation et un réalisme bien gaulois. Un petit bronze grotesque, représentant un personnage assis, avec les attributs de Mercure : la bourse et le coq, qui porte sur la tête une coiffure de forme obscène très caractéristique,

[1] Ces objets se trouvent au Musée de Douai. Voir : *L'art dans les Flandres, le Hainaut et l'Artois* de Mgr DEHAISNES, p. 8.

tandis que son nez s'allonge en forme de *phallus* d'un aspect satirique voulu. Ces deux petites sculptures appartiennent à Mme Ve Ch. Vanderyst, à Tongres. M. Huybrigts, de la même ville, exposait également diverses statuettes gallo-romaines satiriques, entre autres un animal en terre cuite blanche, chat ou renard, dressé sur ses pattes de derrière, rappelant les nombreuses sculptures analogues, où nous avons vu les actions des hommes parodiées par des animaux.



FIG. 10. — Terres cuites blanches gauloises. Musée de Saint-Germain.

La figure 10 représente deux fragments de statuettes en terre cuite blanche d'origine gauloise, conservés au Musée de Saint-Germain ; elles montrent une intention satirique évidente, unie à un sentiment du comique et du grotesque remarquable [1]. L'une des deux sculptures représente la satire du parasite glouton s'étranglant en voulant avaler trop précipitamment un gros morceau de nourriture.

Ses contorsions et son nez extraordinaire sont des preuves

[1] *Gazette des Beaux-Arts,* année 1894 (35e, 3e p., t. II, p. 37).

évidentes de l'intention satirique de l'artiste gaulois qui les exécuta. L'autre figure représente un enfant soufflant en riant dans une flûte de Pan. Peut-être doit-on voir ici un souvenir des premiers mimes gallo-romains, ancêtres des trouvères du moyen âge, si populaires de tous temps dans nos contrées.

Parmi les plus beaux spécimens de l'art satirique de nos ancêtres romanisés, il faut citer encore le superbe *vase d'Herstal* conservé par M. Errera, représentant une satire obscène des philosophes et un *Faune ironique* soulevant son manteau pour montrer sa nudité jusque au-dessus du nombril [1].

L'examen de ces quelques œuvres éparses, exécutées par nos artistes, suffit à prouver qu'à ces époques anciennes nos populations autochtones avaient déjà cette tendance à rechercher le côté comique ou satirique dans les expressions avec ce souci de réalisme qui fut de tous temps la caractéristique des manifestations artistiques de nos nationaux.

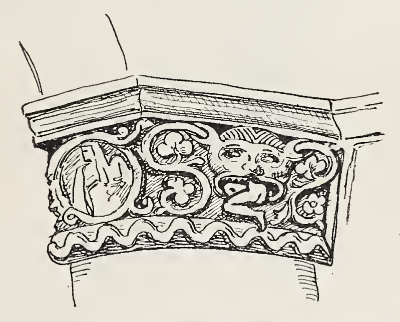


Fig 11. — Cathédrale de Tournai. (Chapiteau, porche latéral nord.)

M. Th. Wright, dans son ouvrage déjà cité [2], nous montre (fig. 12) une console de l'abbaye de Mont-Majour, près d'Arles, en Provence, construite au Xe siècle, qu'il nous donne comme preuve de la persistance des traditions de l'art satirique romain

[1] Cette statuette est conservée aux Musées royaux des arts décoratifs et industriels à Bruxelles.

[2] Th. Wright, *Histoire de la caricature et du grotesque, etc.*, pp. 47 et 48.

chez les ouvriers sculpteurs payens des cathédrales romanes. Cette console, qui a pour sujet une tête mangeant un enfant, paraît à l'auteur avoir eu pour but de faire la caricature de Saturne dévorant un de ses enfants. Parmi les sculptures de la cathédrale de Tournai exécutées au XII[e] siècle, nous trouvons un sujet analogue (fig. 11) [1] qui pourrait bien avoir la même signification payenne.



Fig. 12. — Console. Église de Mont-Majour (Provence).

Cette sculpture satirique si ancienne, est en outre très intéressante, parce qu'elle nous explique peut-être l'origine des figurations des portes de l'enfer telles que nous les verrons invariablement représentées dans les manuscrits du moyen âge, c'est-à-dire par une gueule de monstre largement ouverte, dans laquelle s'engouffrent les damnés.

D'après une légende tournaisienne, cette console représenterait la fin tragique de Frédégonde précipitée dans l'enfer. Sur l'autre face, on voit la cruelle souveraine un sceptre à la main, ayant à côté d'elle un roi, qui semble vainement vouloir lui enlever l'insigne du pouvoir.

[1] Ce chapiteau se trouve au porche latéral nord de la cathédrale de Tournai.

CHAPITRE II.

Époque de transition de l'antiquité au moyen âge.

La transition de l'antiquité au moyen âge. — L'art satirique réfugié dans les couvents. — Mélange de l'art romain dégénéré et d'un art barbare nouveau autochtone. — L'art franc du VIe siècle comparé aux enluminures satiriques de nos premiers manuscrits. — La *Vita sancti Amandi* (VIIIe siècle). Bibliothèque de Gand. — Le *manuscrit de Maeseyck* (VIIIe siècle [?]). — Le *sacramentaire* de la Bibliothèque de Cambrai (VIIe siècle). — Les *Vitæ sanctorum Belgicorum* (X^e et XIe siècles). Bibliothèque de Gand. — Persistance des ornementations franques dans les manuscrits de cette époque. — Les monstres et le genre fantastique dans notre histoire nationale. — Les bêtes de l'*Apocalypse*. — L'art byzantin au IXe et au Xe siècle. — Reprise de l'influence barbare aux Xe et XIe siècles. — Fréquence des sujets satiriques et grotesques dans les manuscrits de cette époque. — Les destructions des bibliothèques par les Normands. — La plaisanterie et la satire à l'époque de transition de l'antiquité au moyen âge. — Les histrions continuateurs des mimes antiques. — Persistance des plaisanteries primitives et grossières chez le peuple flamand. — Les satires par les animaux dressés. — Manuscrit de la *Vie de saint Wandrille* (XIe siècle). Bibliothèque de Saint-Omer. — Les premiers sujets du genre satirique flamand. — Le *Liber Floridus* (1125). Bibliothèque de Gand. — Le démon chevauchant Behemoth, son caractère satirique. — Satire et les dieux antiques dans les constellations signes du zodiaque. — Les illustrations bizarres et grotesques proscrites par saint Bernard. — Ce que voyait dans ses peintures le moine miniaturiste primitif.

La transition de l'antiquité à ce que l'on est convenu d'appeler le moyen âge, a été lente et s'est prolongée pendant une longue période de temps. La civilisation antique avec ses villas confortables, son art et ses mœurs raffinées, tout fut englouti sous le flot des invasions barbares et des incursions pillardes des Normands.

A ces époques de destruction générale, la civilisation romaine disparut peu à peu, et ce qui survécut se transforma pour passer à une vie nouvelle. La science, l'art et même la satire figurée se réfugièrent dans les couvents fortifiés, où florissait alors une esthétique formée d'éléments disparates. L'art romain n'avait pas péri, seulement les ouvriers d'origines

diverses étaient devenus malhabiles à interpréter cet art, et ils y introduisirent des éléments étrangers de plus en plus nombreux. D'où vint cette esthétique de nos barbares du Ve et du VIe siècle, dont la poussée jeune et populaire consomma la ruine irrémédiable des formules de l'art méditerranéen? Il serait difficile de le dire, car il semble commun à tous les rameaux de la race indo-européenne. J'en ai trouvé les éléments constitutifs dans les bijoux ornés, recueillis dans les tombes franques découvertes dans notre pays, comme dans les objets de fouilles visigothiques ou burgondes, qui présentent une analogie si grande avec les lettrines calligraphiées mérovingiennes ou franques [1], visigothiques [2] et lombardes.

Ce que fut la satire figurée à ces époques troublées de fusions de races, on ne peut s'en faire une idée bien précise, car tous les monuments et manuscrits enluminés, antérieurs au VIIe siècle, ont complètement disparu de nos contrées.

Il y a lieu de croire cependant que les conceptions satiriques dans l'art marquèrent une décadence rapide des traditions antiques, pour se rapprocher des goûts peu raffinés de la nouvelle société barbare.

Nous en avons une preuve certaine en étudiant nos manuscrits les plus anciens, tels que la *Vita sancti Amandi* du VIIIe siècle (IX?) de la Bibliothèque de Gand et surtout l'*Évangéliaire de Maeseyck* qui, on le sait avec certitude, fut enluminé au VIIIe siècle par les sœurs Herlinde et Renilde, filles d'Adalard, gentilhomme picard des environs de Valenciennes. On sait qu'elles s'établirent à l'extrémité de notre Limbourg actuel en 730 et qu'elles y fondèrent, à Alden Eyck, un monastère dont elles devinrent successivement les abbesses.

[1] Voir le *sacramentaire* de l'abbaye de Corbie. (Bibliothèque nationale de Paris.) Manuscrit mérovingien, écriture franque, première moitié du VIIIe siècle.

[2] Voir le *sacramentaire* de l'abbaye de Gillone. Diocèse de Montpellier, écriture visigothique du VIIe siècle. (Bibliothèque nationale de Paris, no 163.)

Dans ces deux manuscrits, on remarque une persistance certaine de tous les caractères de l'ornementation barbare que nous rencontrons sur les bijoux, fibules et boucles de ceintures franques, découverts dans notre pays.

On y remarque, en certains endroits, ces mêmes entrelacs, ces mêmes enroulements formés par des monstres, serpents et dragons à becs d'aigles, où l'on ne retrouve plus aucun souvenir de l'esthétique si longtemps imposée par leurs vainqueurs aux habitants primitifs de la Gaule Belgique.

La Bibliothèque de Gand possède un recueil, manuscrit enluminé des plus curieux, intitulé *Vitae sanctorum Belgicorum*, n° 308 (260), qui renferme des écritures de mains différentes toutes antérieures au XIe siècle. « Du verso du deuxième feuillet de garde jusqu'au folio 22, nous trouvons une *Vie de saint Bavon*, écrite au VIIe siècle, par un auteur contemporain de ce saint [1] » et qui présente un caractère encore plus barbare.

Comme dans le vénérable manuscrit de Maeseyck, on y reconnaît ces enroulements de monstres, ces dragons à bec d'aigle munis d'ailes, qui semblent une dérivation des nombreuses fibules ornitomorphes franques découvertes dans notre pays, et où des savants autorisés tels que le baron de Loë, conservateur aux Musées royaux du Cinquantenaire, le Français de Baye, le Roumain Odobesco ont cru reconnaître le *Gypaëte*, oiseau rapace des Scythes iranisés des pays caspiens. Peut-être même faut-il y voir une dégénérescence du griffon scythique dérivant lui-même des griffons helléniques antérieurs au Ve siècle (avant notre ère) [2], prouvant les origines orientales probables des peuples barbares dont nous sommes issus.

[1] Voir le catalogue méthodique et raisonné des manuscrits de la Bibliothèque de la ville et de l'Université de Gand, par M. le baron Jules de Saint-Genois, membre de l'Académie royale, etc.

[2] S. REINACH, *La représentation du galop dans l'art ancien et moderne*. 4e art. de la REVUE ARCH., 3e sér., t. XXXVIII, 1901, p. 36 Voir aussi *Bulletin des Musées royaux,* avril 1902. *Antiquités franques,* par A. L. (baron A. de Loë), pp. 53-55.

Les diverses figures d'animaux fantastiques, qui composent les lettrines du manuscrit gantois, présentent parfois un aspect comique où la satire n'est pas étrangère.

Une de ses initiales notamment offre cette particularité, qu'au milieu des enroulements de monstres s'entre-dévorant qui la composent, nous trouvons la représentation rudimentaire et satirique d'une tête humaine portant une espèce de couronne.

La figuration de l'homme est très rare dans l'ornementation franque ; on en trouve cependant quelques exemples conservés dans nos musées.

Une boucle franque trouvée à Criel[1], entourée elle-même de monstres, présente les plus grandes analogies avec la lettrine du manuscrit gantois.

D'autres miniatures de la seconde partie des *Vitae sanctorum Belgicorum* présentent des intentions satiriques encore plus évidentes.

Nous y voyons notamment l'expression de rage amusante d'un animal étrange, dont l'arrière-train se termine de la façon la plus hétéroclite, et qui mord furieusement dans un enroulement de feuillage.

Une autre lettrine nous montre, parmi les enlacements de monstres, un être fantastique étrange (fig. 13) dont le cou démesuré et noué se termine en une tête expressive où l'artiste a peut-être voulu représenter d'une façon satirique un des moines de son couvent.

Cette conception primitive mérite d'être mise en parallèle avec la représentation satirique d'un moine prêcheur (fig. 14), recueillie dans un manuscrit gantois du XIIIe siècle[2], où nous voyons encore se répéter ces mêmes formes primitives en un

[1] Reproduite dans la *Gazette des Beaux-Arts*, année 1893 (article de M. S. Reinach). M. le baron de Loë m'a fourni plusieurs dessins d'après des bijoux francs où l'on reconnaît des visages humains.

[2] *Imperatoris Justiniani Institutiones*. Manuscrit 22 (74) de la Bibliothèque de Gand.

art plus avancé, préludant déjà au genre satirique et fantastique flamand, tel que le comprirent nos maîtres « drôles » : Jérome Bosch et Breughel le Vieux.

Comme on a pu le voir, cet art capricieux et étrange est bien d'origine autochtone, ne devant rien, ou fort peu de chose, aux influences étrangères, romaines ou anglo-saxonnes.



FIG. 13 et 14.

Cette thèse qui doit paraître si naturelle, n'est pas cependant celle des auteurs qui se sont occupés jusqu'ici des origines de notre art national, car tous [1] attribuent la genèse des animaux fantastiques enlacés que l'on remarque dans nos premiers manuscrits à l'influence des miniaturistes irlandais qui accompagnèrent au VIe siècle, dans nos contrées, les missionnaires venus de leur pays.

Les initiales T et E enlacées, folio 2, commençant les mots

[1] Sauf peut-être M. L. Courajod dans ses remarquables *Leçons professées à l'école du Louvre,* éditées en 1899.

te igitur, d'un *Sacramentaire*, n° 158 de la Bibliothèque de Cambrai, écrit vers 785 pour l'évêque de cette ville, Hildowart, présentent des entrelacs se terminant en tête d'animaux fantastiques, où Mgr Dehaisnes [1] croit formellement reconnaître l'influence anglo-saxonne, et qui devraient être plutôt considérés comme une continuation de l'art franc ou barbare propre aux habitants de ces régions.

Les bêtes, monstres et géants, semblent devoir caractériser ces époques primitives. Nous voyons apparaître la « Bête », effrayante et terrible, dès les origines légendaires de nos premiers comtes de Flandre, et bientôt l'esprit satirique et frondeur de nos ancêtres s'exerce à ses dépens.

On connaît les aventures dramatiques et fantastiques de notre ancien Forestier Liederic [2] qui, d'après les chroniqueurs, demeurait « en terre Brehaigne, peu valant et plaine de palus, au tamp de Charlemaine, le très fort roy de France » et dont la terrible épée « Balmung », forgée par lui-même, eut raison du terrible dragon de la Forêt Noire, ainsi que du géant et de l'hydre à six têtes crachant le feu du château de Ségard, où habitait, dans les enchantements, la reine d'Islande.

M. H. Pirenne a remarqué, lui aussi, que toute notre histoire primitive « se complique bizarrement de récits où défilent des démons et des géants, que la puissante dynastie fondée par Baudouin Bras de Fer a honorés comme ses premiers ancêtres [3] ».

L'Évangile de saint Jean et plus particulièrement son *Apocalypse*, avec ses descriptions de bêtes terribles, vinrent donner de bonne heure un sens plus précis à ces monstres transmis par le souvenir atavique des barbares, dont l'art fantastique se continua si longtemps chez nos miniaturistes médiévaux.

Ces monstres, on les connaissait ; les livres saints en avaient

[1] Cette initiale se trouve reproduite dans l'ouvrage de Mgr DEHAISNES, *L'art en Flandre, le Hainaut et l'Artois.*

[2] H. PIRENNE, *Histoire de Belgique*, p. 47.

[3] ID., *Ibid.*, 2e édit., p. 47.

donné une description exacte. Il y avait « une bête de couleur écarlate qui avait sept têtes et dix cornes », une autre avait « deux cornes semblables à celles de l'agneau, mais elle parlait comme le dragon [1] ».

Dans la terreur de la fin prochaine du monde, on croyait que l'humanité tout entière, enlacée dans les replis de ces dragons aux multiples corps de serpents, disparaîtrait bientôt sous le souffle de feu et de mort de leurs gueules terrifiantes. Les monstres représentaient le destin fatal, inéluctable; on voyait en eux tous les dangers, tous les supplices. La « Bête », dans l'ignorance générale de l'homme primitif, était l'ennemi caché et d'autant plus effrayant que l'on ne connaissait pas encore les espèces des animaux existants. Les ossements des grands pachydermes préhistoriques, retrouvés par hasard, faisaient croire à l'existence contemporaine de géants et de monstres énormes, embusqués dans les cavernes du voisinage, ou dans les grandes forêts couvrant encore alors une grande partie du pays [2].

Des tentatives d'une restauration de l'art antique, ou plutôt de l'art byzantin, se produisit vers le IXe et le Xe siècle. L'influence de cet art figé et hiératique, si peu en rapport avec les goûts réalistes et fantastiques de nos populations, s'éteignit bientôt sans laisser beaucoup de traces. Il ne se prêtait pas d'ailleurs au genre satirique et réaliste, inhérent à notre race. Sa disparition progressive correspond avec une reprise de l'influence que l'on est convenu d'appeler anglo-saxonne, mais où nous avons reconnu plutôt les caractères propres à l'art barbare de nos contrées.

Vers le Xe siècle et surtout au XIe, les peintures satiriques ou grotesques, qui étaient l'exception, commencent à dominer. On remarque déjà dans l'ornementation des lettrines et des encadrements une disposition fantastique parfois étrange,

[1] Évangile de saint Jean.

[2] Les légendes flamandes concernant les géants sont très nombreuses (voir les *Niederlandsche Sagen,* par Wolf, Leipsig).

mais souvent gracieuse. Au milieu d'enroulements capricieux de plantes et de fleurs, se poursuivent, se saisissent et se dévorent des êtres impossibles, composés des éléments les plus bizarres et les plus disparates. Nous voyons les sujets satiriques et religieux devenir plus nombreux, le sentiment et l'expression dans les physionomies, cette caractéristique de l'art populaire flamand, se dessiner de plus en plus.

Malheureusement les Normands qui, à partir de la fin du IXe siècle, livrèrent nos régions à un pillage systématique, ont épargné fort peu d'ouvrages de cette période intéressante. Bien rares sont les couvents qui n'ont pas été saccagés par eux. Presque tous ont perdu leurs bibliothèques et leurs trésors, dont un inventaire, conservé par bonheur à Saint-Trond, nous permet d'apprécier l'extraordinaire richesse [1].

Même à ces heures sombres, l'envie de rire et de s'amuser, inhérente à l'homme, ne disparut pas de nos contrées; mais on croira facilement que la raillerie et les moyens employés pour faire rire ne furent pas toujours d'une nature bien raffinée. Tous les procédés étaient bons, pourvu que le résultat fût atteint, les coups de pied au bas des reins en étaient un des meilleurs, beaucoup étaient pires [2] et d'un succès encore plus grand.

Le rôle d'amuseurs, dans ces temps primitifs, était pratiqué par les histrions, tantôt nomades, tantôt attachés à la personne des grands, dont nous voyons l'existence attestée de siècle en siècle par les blâmes qu'ils ne cessèrent de s'attirer de la part de l'autorité ecclésiastique.

Leur importance dut être considérable, car les miniaturistes primitifs leur empruntèrent un élément satirique amusant, comme le firent d'ailleurs encore, plusieurs siècles après eux, nos peintres drôles du XVe et du XVIe siècle.

[1] H. Pirenne, *Histoire de Belgique,* 1900.

[2] Quodque magis mirere nec tune ejiciuntur quando tumultuantis, inferius crebo sanctu aerem fœdant et turpiter inclusum turpius produnt (Policratius, liv. I, chap. VIII), Jean de Salisbury.

Ces troupes d'amuseurs « mimes, sauteurs, faiseurs de tours et de culbutes, lutteurs et gredins divers » (fig. 15), comme les appelle encore Jean de Salisbury au XII[e] siècle, étaient les conti-



FIG. 15 [1].

nuateurs des mimes antiques, dont nous avons parlé plus haut, et qui traversèrent la période des invasions barbares en amusant le monde nouveau, comme ils avaient amusé les derniers survivants des colonies romaines. Nous les voyons dans notre pays condamnés depuis les époques les plus reculées par l'Église. Lambert le Bègue de Liége, dès le XII[e] siècle, dans ses prédications si pleines de conseils utiles, défend à ses ouailles d'assister le dimanche au spectacle des mimes et des histrions qui s'établissaient sur le parvis des églises et jusque dans les cimetières qui les entouraient [2]. Nous les trouvons encore au XIII[e] et au XIV[e] siècle, décrits dans les poèmes du temps, tels qu'ils étaient dans les périodes barbares, ne se souciant guère de l'hilarité modeste permise à l'honnête homme, mais comme le dit J. Jusserand « excitant le rire brutal, grossier et convulsif, le rire de Rabelais avant Rabelais [3] ». Les mêmes grossièretés

[1] Bas de page du *Petit Psautier*, dit de Gui de Dampierre, à la Bibliothèque royale de Bruxelles (XIII[e] siècle).

[2] H. PIRENNE, *Histoire de Belgique*, 1900, p. 333.

[3] J.-J JUSSERAND, *Le théâtre*. (REVUE DES DEUX MONDES, 1893, p. 835).

qui avaient fait se tordre nos ancêtres à moitié barbares, continuèrent, dans des siècles plus policés, à faire rire les contemporains de van Eyck et des ducs de Bourgogne, comme elles firent la joie des sujets de Charles V ou de Philippe II. Le monde politique changeait, mais les mœurs restaient les mêmes, et pendant des siècles nous verrons manants et gentilshommes se renverser sur leurs escabeaux à la vue d'histrions abaissant leurs chausses en étalant leur nudité.

Nous en aurons d'ailleurs la preuve en constatant le succès de ces mêmes farces grossières et souvent mal odorantes, dans les compositions joyeuses et fantastiques de Breughel le Vieux et des autres peintres qui s'inspirèrent, après lui, de ses œuvres.

Divers manuscrits de Douai, du XIe et du XIIe siècle, contiennent nombre de lettrines où nous voyons dans des enroulements compliqués, des scènes diverses et burlesques, mettant en action ces amuseurs primitifs.



Fig. 16.

On remarquera leurs expressions et leurs grimaces les plus drolatiques dans le manuscrit 257 (*S. August de Trinitate*). Le manuscrit 253 (*Vie de saint Augustin*) présente, plus nombreuses encore, dans ses lettrines d'ailleurs très belles, ces mêmes recherches d'expressions comiques. La figure 16 nous montre,

entre autres scènes grotesques d'histrions, la satire d'un combat où l'un des combattants perd ses chausses et montre des rotondités charnues à la grande joie des spectateurs.

Les infirmités humaines furent considérées jusqu'à la fin du du moyen âge comme un élément comique, rarement négligé. La figure 17 représente une bataille entre deux écloppés à jambe de bois, dont on remarquera les expressions amusantes. Le même manuscrit nous offre, folios 105 et 84, les mêmes histrions amputés faisant des tours et marchant sur leurs mains.



Fig. 17.

Des sujets analogues, d'un dessin plus grossier, se remarquent dans le manuscrit 492 du même dépôt (XIIe siècle), *Omelies sermones*, etc., ainsi que dans les numéros 361 de Hago Victore et 381 *Épistola Petri Pictaviensis*, etc., par Siger, moine d'Anchin.

La figure 18, empruntée au manuscrit 492, XIIe siècle, de la bibliothèque de Douai, nous montre encore un combat burlesque entre deux invalides à jambe de bois, dont l'un brandit une hache, tandis que tous deux se tiennent par leur longue barbe.

L'engouement pour les exercices des histrions et des jongleurs devait être grand, car nous voyons leurs tours d'équilibre et d'adresse imités dans les couvents.



Fig. 18.

Diverses miniatures satiriques représentant des moines, reconnaissables à leur tonsure et à leur capuche, nous les

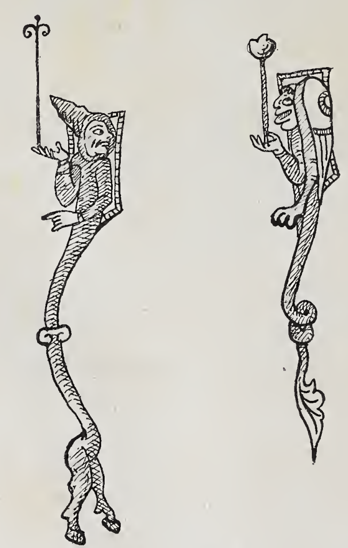


Fig. 19 et 20.

montrent tenant en équilibre au bout d'un doigt, soit une

verge en fer terminée par un fleuron, comme dans la figure 19, soit un bâton sur lequel est posée une pomme déjà entamée (fig. 20).

Une autre lettrine, empruntée comme les deux premières au curieux manuscrit de Gand déjà cité [1], représente un moine jongleur tenant une des boules qui lui serviront pour ses exercices d'adresse (fig. 21).



Fig. 21.

Les types ainsi reproduits semblent de vrais portraits satiriques de moines existant à l'époque où le miniaturiste, lui-même religieux, vivait avec eux.

Les satires les plus grossières et les plus grivoises furent populaires dans le haut moyen âge, et nous les retrouverons encore sans la moindre atténuation aux siècles suivants.

Les figures 22 et 23, empruntées à un manuscrit de Cambrai de la fin du XIII[e] siècle, nous offrent des images satiriques qui nous donnent une idée des satires et des parodies exécutées par des baladins qui prenaient parfois à partie des personnages contemporains. Nous voyons figure 23 que la femme vêtue uniquement de sa coiffe, qui s'expose à la risée d'un être

[1] *Imperatoris Justiniani Institutiones.* Manuscrit 22 (74) de la Bibliothèque de Gand.

fantastique à sa droite, est une personnalité connue, car le miniaturiste a eu soin de marquer à l'encre rouge que c'est *dame maroie le bele* qu'il a voulu prendre ainsi à partie.

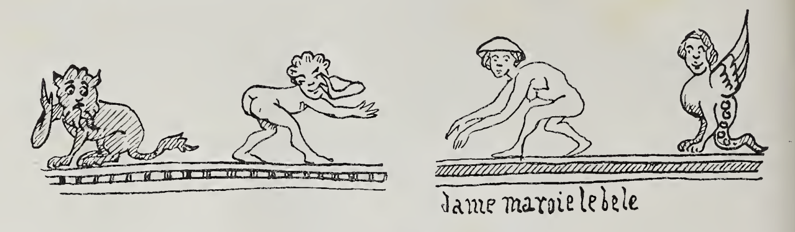


Fig. 22 et 23.

Ce manuscrit des plus curieux et sur lequel nous aurons à revenir, m'a été signalé par M. Delisle, administrateur général de la Bibliothèque nationale de Paris. Il porte le numéro 10435 de ce dépôt.

Dans un grand frontispice du XVe siècle, présentant tous les caractères de l'art flamand, nous trouvons une satire encore plus risquée (manuscrit 4014 de la Bibliothèque nationale de Paris, fonds latin). Elle réprésente une femme décochant une flèche dans la direction d'un grand *Phallus* volant, peint au naturel et orné d'un grelot. Outre ses ailes, l'étrange volatile est gratifié de deux pattes d'oiseau. Ce sujet plus que gaulois n'a d'ailleurs aucun rapport avec le texte intitulé : *Épitres de Clément IV.*



Fig. 24 [1].

[1] P. Cahier, *Bestiaire de Strasbourg.*

A leurs farces grossières et à leurs culbutes, les histrions ajoutaient des représentations comiques d'animaux dressés, qu'ils employaient dans leurs parodies et leurs satires, si goûtées de nos ancêtres au moyen âge. Les figures 24 et 25 nous montrent quelques figures satiriques représentant des faiseurs de tours avec leurs animaux dressés. La figure 25 représente un ménestrel accompagnant sur la viole des singes dont l'un joue de la cornemuse, tandis que l'autre jongle avec des assiettes (Psautier de Tenison, XIII[e] siècle, British Museum) de la même façon que le jongleur du manuscrit numéro 5 de Saint-Omer (fig. 26).

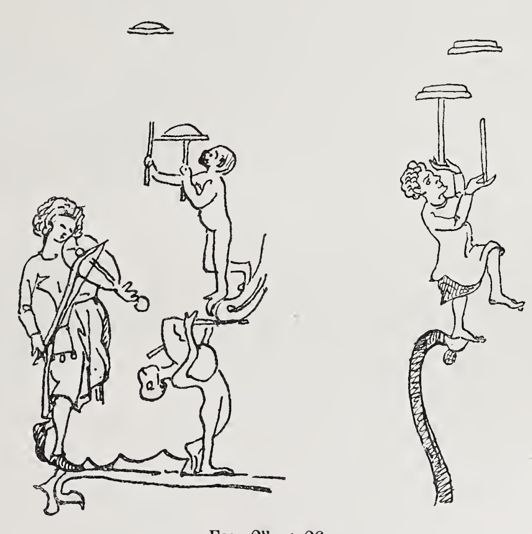


FIG. 25 et 26.

Comme nous l'avons vu par les objurgations de l'évêque Lambert le Bègue de Liége, le peuple allait en foule assister à leurs danses et écouter leurs chants. C'est peut-être leur succès d'amuseurs, « de gargouilles vivantes[1] » qui porta le clergé à introduire dans les mystères liturgiques ces *farcissures*, ou

[1] J.-J. JUSSERAND, *Le théâtre.* (REVUE DES DEUX MONDES, 1893, p. 836.)

hors-d'œuvre comiques, dont nous aurons à nous occuper bientôt.

Nous trouvons le souvenir des mimes et histrions rappelé par diverses figures bizarrement contorsionnées dans le manuscrit dit de la *Vie de saint Wandrille*, XIe siècle, à la Bibliothèque de Saint-Omer, où on peut les observer spécialement au bas du folio 9.

Le manuscrit numéro 5, du même dépôt, contient également des sujets burlesques où nous retrouvons encore des contorsionnistes rappelant les successeurs des mimes antiques.

La *Vie de saint Wandrille*, manuscrit antérieur au XIe siècle[1], conservé à la Bibliothèque municipale de Saint-Omer et provenant du couvent de Saint-Bertin, près de cette ville, doit être considéré comme un des premiers contenant des miniatures représentant des sujets, je dirai presque des tableaux, où l'influence barbare fait présager déjà les caractères propres à l'art flamand.

Les sept miniatures de ce manuscrit, représentant divers épisodes de la vie du saint, paraissent l'embryon dont sortira le tableau de mœurs si proche de notre genre satirique. Le premier sujet nous montre saint Wandrille donnant la bénédiction ; dans le deuxième, le même saint, revêtu d'une espèce de toge, tient à la main un long bâton insigne de ses fonctions de comte du Palais ; au troisième, nous le voyons remettant son épée, qu'il tient par le fourreau, à un personnage placé hors de la miniature ; au quatrième, le tableau se dessine plus complet, le saint est monté à cheval, et la robe au vent s'élance suivi de trois guerriers, sur des cavaliers normands frappés d'impuissance, grâce à l'intervention divine ; dans le cinquième, saint Wandrille vient secourir un homme tombé dans la boue du chemin ; dans le sixième, le sujet est tout à fait satirique : on y voit la foule se moquer du saint dont les vêtements ont été souillés et maculés en accom-

[1] D'après le directeur de la Bibliothèque de Saint-Omer, ce manuscrit serait du Xe siècle.



FIG. 27. — *Le diable chevauchant Béhémoth* du *Liber Floridus* de la Bibliothèque de Gand (datant de 1125).

plissant sa bonne action ; Dagobert lui-même réprimande le saint déconfit, tandis qu'un ange, envoyé de Dieu, nettoie la robe violette ; enfin le septième tableau nous montre un moine, le miniaturiste probablement, offrant à un abbé assis sur un pliant le livre saint enluminé.

Voilà bien, dans plusieurs de ces sujets, la genèse du genre satirique dans la peinture flamande, montrant un art nouveau dans son enfance.

La Bibliothèque de Gand possède un manuscrit : *Liber floridus*, signé par Lambert, fils d'Arnulphe, chanoine de Saint-Omer, qui date de 1125. C'est une compilation indigeste de plusieurs auteurs plus anciens, mais très intéressante par ses miniatures. Nous y trouvons réunies les deux influences artistiques primitives, montrant, exécutées dans le même livre, des peintures tantôt byzantines, tantôt appartenant à l'art nouveau d'origine exclusivement barbare.

Les compositions de cette dernière catégorie nous intéressent seules, car les premières ne présentent pas d'intentions satiriques.

Parmi les miniatures fantastiques et satiriques appartenant à la seconde catégorie, il faut citer : l'Antechrist, sur un grand lézard vomissant du feu, un grand griffon dévorant un homme nu, le Minotaure, moitié homme, moitié taureau, se tenant dans le labyrinthe ; un dragon à deux pattes, rappelant étrangement celui du beffroi de Gand. Un crocodile « du Nyl » à tête humaine, ainsi que bien d'autres animaux bizarres, forment un de ces curieux *Bestiaires*, dont nous aurons à nous occuper plus tard et où l'on voit défiler les animaux les plus fabuleux, considérés comme existants dans diverses contrées soigneusement indiquées.

Le côté à la fois comique et terrible nous est fourni, entre autres, par une grande miniature [1], figure 27, où nous voyons un diable au rictus sardonique. Il chevauche *Béhémoth* représenté par un étrange taureau bleu portant, outre des cornes

[1] La reproduction de la figure 27 est fort réduite.

effilées, une double rangée de défenses pareilles à celles du sanglier. Risible et effrayant, ce démon ne fait-il pas songer déjà aux personnages diaboliques des *Enfers* et des *Tentations de saint Antoine* de nos maîtres drôles?

Les signes du zodiaque et des constellations (fig. 28 et 29), représentés par des dieux et des déesses de l'antiquité, montrent également des intentions satiriques probables. Il était, en effet, fort naturel de chercher alors à ridiculiser les faux dieux et le diable, ces ennemis de la foi chrétienne. La preuve de cette intention nous est fournie d'ailleurs par le contraste qu'offrent ces figures satiriques, avec d'autres représentant des sujets sérieux, exécutés par le même artiste, comme par exemple la miniature où nous voyons un moine écrivant dans sa *cathedra*, et qui présente un caractère sérieux très différent.

Tous les types des figures satiriques représentées dans ce manuscrit semblent dénoter une origine flamande; ce qui paraîtra d'autant plus admissible, quand on saura que le texte écrit contient plusieurs mots thiois, trahissant la nationalité de l'auteur.

Ces recherches de la bizarrerie et de l'étrange, caractérisant les miniatures des XIe et XIIe siècles, n'étaient pas faites pour plaire aux esprits austères. Saint Bernard ne manqua pas de les condamner dans une lettre célèbre, vraie satire dirigée contre l'ordre de Cluny, rival de Cîteaux[1]. Il y proscrit ces enroulements capricieux de fleurs et de fruits, parmi lesquels s'agitent ou se poursuivent ces personnages grotesques et ces monstres effrayants, dont les miniaturistes religieux étaient si prodigues. Et pourtant le moine peignant dans sa cellule solitaire, n'y voyait-il pas la satire vivante du monde troublé qui l'entourait?

Les bêtes et les monstres lui représentaient la mort et la terreur de l'au-delà; les jongleurs, les démons et les sirènes, c'étaient les passions et les vices déchaînés. Et la mort et le

[1] Aug. Molinier. *Les manuscrits à l'Exposition du Petit-Palais.* (Gazette des Beaux-Arts, 1900, t. XXIV.)



FIG. 28. — La satire des dieux payens du *Liber Floridus,* manuscrit du XIIᵉ siècle (Bibliothèque de Gand).



Fig. 29. — Satire d'Hercule et de ses travaux (*Liber Floridus*).

danger étaient partout; les murs de son couvent, après avoir retenti des cris de guerre des Francs et des Normands, tremblaient aussi parfois aux clameurs de révolte, aux chants licencieux des seigneurs chrétiens, des manants ou des moines, qui eux-mêmes, presque encore barbares, secouaient parfois le joug des prescriptions trop sévères de l'Église, trouvant des délices particulières à violer ses défenses les plus sacrées.

C'était la bête qui relevait le défi de l'ange.

CHAPITRE III.

L'épopée animale et la satire par les animaux.

L'épopée animale satirique. Ses origines lointaines. — Les fables de Phèdre et d'Ésope tombées dans le folklore national au Xe siècle. — Les animaux sur les bijoux francs. — Frédégaire et les fables franques au VIIe siècle. — La formation, au XIe siècle, dans la région flamande, des récits faisant présager l'épopée du Renard. — Le *Roman du Renard* tel qu'il parvint à maître Nivardus au XIIe siècle. — Le *Reinart* de Willem en langue thioise, au XIIIe siècle. Sa portée historique et sociale. Son influence sur nos miniaturistes. — Les majuscules zoomorphes du Xe siècle dans les manuscrits français et espagnols. — L'alphabet de Montfaucon. — Les satires animales reflètent les guerres de classes du XIIIe siècle. — La situation sociale dans notre pays à cette époque. — La guerre sociale dans les manuscrits enluminés. — Les chats et les rats et le supplice du chien du manuscrit de Harley au Musée Britannique. — Le petit Psautier de Bruxelles : le Lièvre chasseur, satires du chevalier et du patricien. — L'*Imperatoris Justiniani Institutiones* de Gand et ses satires par les animaux. — La guerre des classes et la satire d'un moine dans les *Oude costumen der stad Gent.* — Les animaux dressés des histrions parodiant les actions des personnages appartenant aux hautes classes de la Société. — Satires des jugements de Dieu, dans le *Psautier de la Reine Marie* (Londres) et le *Psautier* du XIIIe siècle, de Douai. — Satire de la patricienne, dans les *Chroniques de Froissard* (Londres), le *Ceremoniale Blandiniensis*, XIVe siècle, et le *Livre des Keure* d'Ypres. — Satire des prédicateurs hérétiques et les manuscrits du Musée Britannique et de la Bibliothèque de Douai. — Satires religieuses ou hérétiques dans le *Livre des Keure* d'Ypres : Saint-Christophe, Saint-Denis et la Trinité. — La satire hérétique du sacré collège et des rois catholiques du poème du loup. — *Imago Flandria* de la Bibliothèque de Gand. — La roue de la Fortune de *Renard le nouveau* (Bibliothèque nationale de Paris). — Les satires des métiers et des mœurs. — Satires des médecins *Psautiers* de Douai et de Cambrai. — Satire des chasseurs, des ménestrels, des marchands ambulants dans le *Harley's manuscrit* (Londres). — Les fables. — Le Renard et la Cigogne du *Diurnale* de Bruxelles. — Le Corbeau et le Renard, le Héron, etc. (*Petit Psautier* de Bruxelles). — Les *Vers moraux*, autre conte du Renard. — La fable d'Orphée dans le *Missale.* — L'estampe satirique du maître graveur E. S. (1466). — Satires animales amusantes et anodines, dans les manuscrits de Douai. — L'enterrement du Renard, sculpture flamande à Bourges.

Aux époques les plus reculées de notre histoire, circulaient déjà dans nos contrées des contes ou récits populaires, où nos populations manifestèrent leurs tendances si généralement portées vers la satire et la parodie.

Les plus anciens de ceux-ci, recueillis par la tradition orale,

mirent ordinairement en scène des animaux qui personnifiaient, par leurs qualités ou leurs défauts, les hommes dont on voulait faire la satire. Nous avons vu les origines anciennes de ce genre, pratiqué déjà par les Égyptiens, les Grecs et les Romains, et comment les fables de Phèdre et d'Ésope se trouvaient tombées dans notre folklore national, dès avant le Xe siècle.

L'épopée animale occupa dans nos communes la place que l'épopée féodale, d'origine française, remplissait dans les châteaux. Beaucoup d'auteurs considèrent que les récits qui donnèrent lieu à l'ancien *Roman du Renard* eurent la même origine française. Il y aurait pourtant lieu d'en douter, car bien des apologues indigènes, « où les bestes parlaient », avaient eu cours depuis les époques les plus reculées dans notre pays. Les Germains dans leurs forêts, les Francs Saliens dans leurs camps ou leurs résidences rurales, entre la Meuse et l'Escaut, avaient imaginé plus d'un conte où figuraient des loups, des renards et d'autres animaux, dont ils avaient appris à connaître les mœurs dans leurs courses ou dans leurs chasses.

Les grossiers dessins d'animaux que l'on peut voir sur les bijoux recueillis dans des tombes franques du VIe siècle sont une preuve de l'antiquité de ces contes dans notre pays.

Une boucle de ceinture, trouvée dans le cimetière franc d'Harmignies (tombe n° 149), représente un lion qui date du VIe siècle. Cet emblème de la vaillance, probablement destiné à honorer la bravoure du guerrier qui la portait, constitue un ancêtre du futur roi « noble » de l'épopée satirique du Renard[1].

Dès le VIIe siècle, Frédégaire raconte une fable franque où le lion tient sa cour[2] et où le renard déploie son machiavélisme.

[1] Ce qui semble en contradiction avec P. Joncbloet (par Stécher), qui assure que le lion n'apparaît qu'en 660 et aurait une origine byzantine. — Voir Stecher, *Histoire de la littérature néerlandaise en Belgique,* p. 50.

[2] Stecher, *Idem.,* p. 46.

C'est d'ailleurs dans la région flamande, à l'époque où se fondèrent les agglomérations marchandes, c'est-à-dire au XIe siècle, que ces récits, qui circulaient épars dans la foule, subirent les transformations qui devaient leur assurer une vogue si extraordinaire. C'est dans nos provinces que les héros de ces récits furent individualisés et baptisés de noms d'hommes ; c'est ici, qu'autour de *Reinard* et d'*Isengrin* furent créés une foule d'acteurs secondaires : *Noble* (le lion), *Grimbert* (le blaireau), *Belin* (le bélier), *Chanteclair* (le coq), *Couard* (le lièvre), *Tibert* (le chat), *Bernard* (l'âne), dont les noms, tantôt romans, tantôt germaniques, semblent trahir par leur diversité même l'active collaboration des deux races qui peuplent la Belgique [1].

Peut-être sera-t-il utile de rappeler ici le sujet du *Roman du Renard*, car il résume à lui seul la satire politique et sociale du XIIe siècle. Nous y verrons un écho populaire de ce grand mouvement niveleur dirigé contre le haut clergé et la féodalité, dans lequel se liguèrent alors nos populations tout entières, sans aucune distinction de classe. Nous y sentons bien l'atmosphère spéciale de notre pays du nord, si parfaitement décrite en quelques mots par M. L. Solvay [2] : « Pays de petite bourgeoisie, de petits marchands, peinant et souffrant à l'ombre des donjons, et, avec cela, le cœur chaud de liberté et d'héroïsme, ayant l'amour de leur clocher et de leur famille, verbe franc et main lourde, langue déliée et hache rapide, rudes au travail et jaloux de leurs chers privilèges. »

Voici le résumé de ce récit satirique populaire, tel qu'il se présenta d'abord chez nous, dans sa fraîcheur primitive : D'abord *Renard*, symbolisant le peuple, s'attaque à quatre animaux plus faibles que lui : au coq (*Chanteclair*), à qui il persuade de chanter les yeux fermés, comme le faisait si bien

[1] H. Pirenne, *Histoire de Belgique*, 1900, p. 319.

[2] *Bull. de l'Acad. roy. de Belgique*. Classe des beaux-arts. Séance du 7 novembre 1901, p. 1203. (Rapport du deuxième commissaire sur mon mémoire, première question de la partie littéraire du concours de 1901.)— *L'art satirique dans la peinture flamande.*

feu son père *Chanteclin;* puis à la mésange, qui le berne, et à *Tiecelin,* le corbeau, qui, après avoir été une première fois sa dupe en laissant tomber son fromage, finit par échapper à ses griffes. Enfin, il s'en prend à *Tibert*, le chat, qui, sous prétexte de sauts, tombe dans un piège dont il ne peut se sauver qu'avec un accroc regrettable à sa fourrure.

Ici finissent les mésaventures de notre héros, qui, ayant payé sa dette aux humbles, remportera désormais des victoires répétées sur la violence et la force, symbolisées par son implacable ennemi *Isengrin,* le loup. Maintenant commence entre ces deux animaux cette interminable « noise », dont les péripéties, d'abord grotesques et comiques, finissent par devenir presque tragiques [1]. L'accord règne d'abord entre les deux animaux. *Isengrin,* quand il s'en va à la chasse, confie sa femme à *Renard*, qui s'empresse de lui faire sa cour. Mais l'inimitié ne tarde pas à éclater. Un jour, pour satisfaire la faim enragée d'*Isengrin, Renard*, contrefaisant l'estropié, attire à sa poursuite un paysan, qui, pour courir plus vite, jette à terre un quartier de porc qu'il portait sur l'épaule. *Isengrin* s'en empare, mais quand revient *Renard*, pour réclamer sa part du butin, le glouton, qui a tout dévoré, lui offre ironiquement la « hart ». *Renard* se venge bientôt, car le loup, bourré de lard, ayant soif, il le conduit dans le cellier d'un couvent, où il s'enivre et, en chantant à tue-tête, attire des paysans, qui le rouent de coups.

Renard se sépare alors de son compère et décide *Bernard*, l'âne, et *Belin*, le mouton, à chercher fortune avec lui. Ils s'installent dans la maison du loup et y font bombance. Le propriétaire du logis, voulant rentrer, est mis en piteux état par les trois voyageurs, qui se sauvent après cet exploit. *Hersent*, la femme d'*Isengrin*, les poursuit avec une troupe vengeresse de loups. Les fugitifs grimpent sur un arbre, mais *Belin* et *Bernard*, inhabiles à s'accrocher aux branches, se laissent choir et écrasent dans leur chute plusieurs de leurs

[1] Petit de Julleville, *Histoire de la littérature française,* t. II, p. 23.

ennemis, mettant les autres en fuite. Bernard et Belin, dégoûtés des voyages, rentrent chez eux, tandis que Renard, redoutant la vengeance d'Isengrin, qui le soupçonne d'être l'amant de sa femme, s'enferme dans son château de Maupertuis.

Un jour qu'il faisait rôtir des anguilles, Isengrin, affamé, attiré par l'odeur, lui demande à manger. Renard l'emmène, sous prétexte de pêche, près d'un étang gelé, où sa queue plongée dans l'eau se trouve bientôt prisonnière. Isengrin, effrayé par l'arrivée de chasseurs et de chiens, doit rompre sa queue pour se sauver. Une autre fois, Renard le persuade de descendre dans un puits où lui-même est tombé par imprudence. Isengrin reste toute la nuit dans l'eau et n'en est retiré qu'au matin pour être battu à tour de bras.

Outré de colère et toujours torturé par la pensée de son déshonneur conjugal, le loup en appelle au jugement des autres animaux. Isengrin et Hersent se mettent à la poursuite de Renard, qui attire la louve vers son repaire, où elle veut pénétrer après lui; mais, trop grosse, elle est arrêtée à l'entrée et ne peut ni avancer ni reculer. Renard, sorti par une autre porte, revient et l'outrage sous les yeux mêmes de son mari.

Nous voilà au dénouement. Le « roi noble », le lion, est malade, tous les animaux sont réunis, sauf le Renard. Isengrin en profite pour l'accuser. Noble envoie des ambassadeurs pour sommer le rusé animal de comparaître devant lui. Brun, l'ours, et Tibert, le chat, chargés de l'amener, reviennent successivement tous deux fort mal en point. Enfin, sur les instances de Grimbert, Renard se décide à paraître à la cour. Il n'est pas en peine de se disculper, et il dit que s'il a tardé si longtemps de venir, c'est qu'il a voyagé par toute l'Europe à la recherche d'un remède pour la maladie de son roi. Ce remède, il l'a trouvé : c'est la peau d'un loup fraîchement tué, dont *Noble* devra s'envelopper ; la peau de *Tibert* doit réchauffer ses pieds, tandis qu'une courroie prise à la peau du cerf lui servira de ceinture. Noble suit cette ordonnance, il est guéri, et Renard, vengé de ses ennemis, triomphe à jamais.

C'est cette première version qui est prise pour sujet, dès la première moitié du XII[e] siècle « par un prêtre flamand, maître Nivardus », peut-être Gantois, mais en tous cas si bien au courant des mœurs, de la langue, des proverbes populaires de nos compatriotes wallons, qu'on a pu soutenir avec vraisemblance qu'il appartenait à la Flandre romane [1]. Maître Nivardus enchâsse, dans un cadre clérical et satirique, ces histoires d'animaux dont nous avons donné les résumés [2]. Leur popularité devint bientôt générale lorsque vers 1230 apparut, en langue thioise, une nouvelle paraphrase du même sujet composé par Willems « physicus » ou médecin gantois qui, de l'avis de tous, est bien la plus belle expression du génie flamand avant la Renaissance.

L'auteur sut donner à ses récits satiriques une couleur vraiment flamande et localisa son sujet aux environs de Gand, dans le pays de Waes, le *Soeteland*, qui lui était cher. L'épopée du Renard contribua à rendre plus fréquentes encore les représentations satiriques de bêtes parodiant les actions des hommes, dont nous trouvons des exemples si nombreux dans les lettrines et les marges de nos manuscrits médiévaux.

L'épopée animale du Renard, devenue une satire des mœurs religieuses et féodales, se généralisa. Le fouet de la satire, reçu de la main des moines, fouailla bientôt indifféremment toutes les épaules. L'anthropomorphisme entre dans le *Roman*, qui devient une satire de la société tout entière. Renard ne sera plus seulement le prêtre hypocrite, vivant en concubinage, le moine débauché et rapace, le prélat simoniaque ; il sera aussi le seigneur insatiable, le juge prévaricateur, l'usurier sordide, le marchand improbe.

[1] H. Pirenne, *Histoire de Belgique*, 1900, p. 320.

[2] Léonard Willems, *Étude sur l'Isengrinus*, 1895 ; l'auteur croit Nivardus originaire de Lille, p. 128.

Comme le dit Rutebeuf dans son *Renard le Bestourné* (mal tourné) :

Renard est ors,
Renard est vils,
Et Renard regne.

(Renard est hideux, Renard est vil et Renard règne.)

Parmi les plus anciennes illustrations calligraphiées ayant pour sujet le Renard, il faut citer une majuscule d'un manuscrit français du X[e] siècle [1], où nous voyons la lutte satirique et symbolique entre l'aristocratique paon et le renard démocrate, qui se met en devoir d'étrangler le roi de la basse-cour.

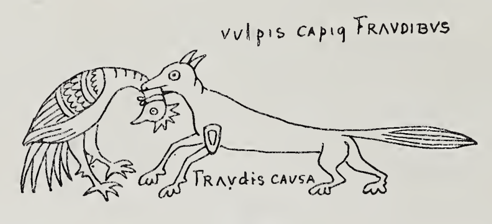


Fig. 30.

Dans la figure 30, nous trouvons un dessin très ancien, où le malin quadrupède étrangle cette fois un coq. Une inscription latine accompagne le sujet :

Dum Gallus casiet viribus
Vulpes capitur fraudibus.
Fraudis causa tendit etc. [2]

Cette miniature, dessinée à la plume, se trouve dans un manuscrit espagnol conservé au Musée Britannique et prouve que le Roman du Renard fut rapidement connu dans toute l'Europe.

[1] Voir le grand ouvrage de le Bastard où cette miniature se trouve reproduite. (Initiales zoomorphes, manuscrits français du X[e] siècle, écrits en latin. Bibliothèque nationale de Paris.)

[2] Voir P. Cahier, *Essais archéologiques, etc.*

Le moine pillard ou le seigneur rapace, se trouve satiriquement représenté à la lettre T de l'alphabet de Monfaucon, qui date, croit-on, du IX[e] siècle; Renard y est représenté transportant deux coqs volés, au bout d'une perche transversale. (Ce dessin se trouve reproduit dans l'*Histoire de la Caricature,* par Th. Wright, p. 81.) C'est encore et surtout par les parodies animales inspirées par le souvenir du Roman du Renard que nous verrons, au XIII[e] siècle, se continuer dans nos miniatures les revendications sociales du peuple, dirigées non plus seulement contre les prélats et les nobles, comme au XII[e] siècle, mais cette fois contre tous les riches indistinctement.

On doit constater que le contraste était grand alors entre la *poortery* patricienne et le reste de la population; la différence de fortune avait mis entre eux une barrière infranchissable, qui rendait tout contact impossible [1].

Les patriciens avaient pris le titre de *Heeren* ou de Damoiseaux; ils habitent des *steenen* couronnés de créneaux et élevaient orgueilleusement leurs tourelles par-dessus les humbles toits de chaume des habitations ouvrières. Dans l'armée, ils servaient à cheval, et la langue française qu'ils affectaient de parler, les isolait plus encore du « commun » (*t' Gemene*) qui les jalousait.

Les prêtres et les moines mendiants qui avaient donné au peuple le sentiment de la dignité humaine, contribuèrent, involontairement peut-être, à répandre le mépris et la haine du riche [2].

Quelle indignation ne devait pas soulever, parmi eux, l'impunité dont jouissaient les patriciens, qui, par exemple, d'après la Keure de Gand, pouvaient enlever la fille d'un pauvre (*filiam pauperis*) pour en faire leur maîtresse [3]?

Cette haine du riche qui caractérise le XIII[e] siècle, devait amener une révolution. Celle-ci éclata en 1280, et pour la

[1] H. Pirenne, *Histoire de Belgique,* 1900.
[2] Id., *ibid.*
[3] Warnkoenig-Gheldolf, *Histoire de Flandre,* t. III, p. 291.

première fois nos villes flamandes furent témoin de ces combats de rues, qui devaient se répéter si fréquemment au XIVe siècle.

La satire de cet état de choses se lit aisément dans les encadrements enluminés de cette époque.

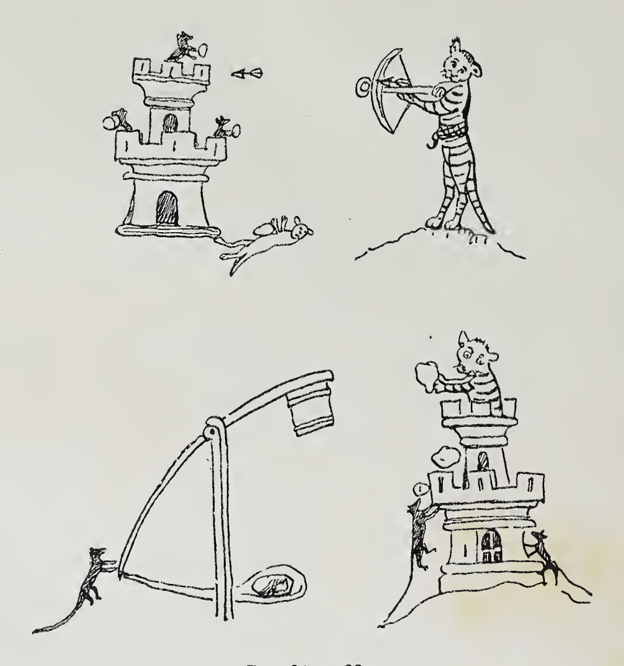


Fig. 31 et 32.

Deux miniatures d'un livre d'heures (Harley, manuscrit 6563 au Musée Britannique, datant du XIVe siècle, présentent, exécutés par des animaux, les principaux épisodes de ces luttes de classes. Dans la première (fig. 31), nous voyons des rats (le peuple) enfermés dans un refuge fortifié devant lequel un chat d'importance a mis le siège. Déjà un de ses alliés félins qui s'était approché de trop près du rempart, défendu par trois rats, a mordu la poussière, écrasé par un projectile lancé par les valeureux assiégiés. L'autre chat, établi sur une éminence,

épaule son arbalète et leur décoche des flèches. Il porte à la ceinture un crochet attaché à une corde, qui entoure plusieurs fois sa taille et qui doit servir, soit à bander son arbalète, soit à jeter le grapin sur le rempart, pour faciliter son assaut par l'escalade. Dans la composition suivante (fig. 32), les rats victorieux ont pris l'offensive; ils ont mis à leur tour le siège devant la demeure de leur ennemi séculaire qui, renfermé dans son donjon, fait pleuvoir sur eux une grêle de pierres. Sans s'en inquiéter, deux rats montent bravement à l'assaut, tandis qu'un troisième manœuvre une catapulte et se prépare à lancer, à l'aide de son engin, un énorme projectile.

L'artiste semble un partisan des rats, à qui il donne le beau rôle dans cette lutte satirique. Le chat, emblème de la cruauté et de la force, quoique plus fort que chacun de ses ennemis, sera battu sous leurs efforts réunis. Déjà dans la première miniature, on voit un des leurs écrasé par une pierre, tandis que dans la deuxième composition, le dernier des chats, enfermé dans son château féodal, y fait grise mine.

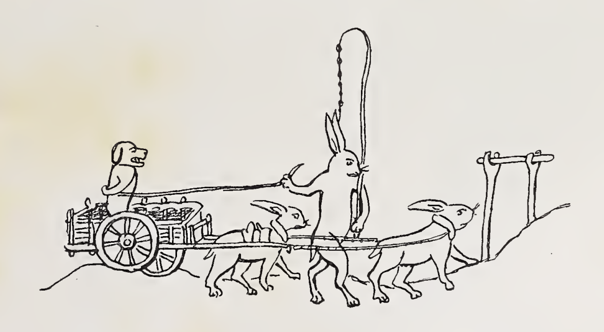


Fig. 33.

C'est le même ordre d'idées qui a inspiré la figure 33 empruntée au même manuscrit [1]. Nous y voyons encore plus

[1] Th. Wright, *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art.* Traduit par Octave Sachot. Paris, p. 88.

complet le triomphe du faible, représenté par des lièvres, sur leurs puissants oppresseurs, figurés par un chien enchaîné, conduit au supplice sur une charrette. Deux lièvres se sont attelés au véhicule et se dirigent avec empressement vers l'éminence où se dresse le gibet. Tous les détails des harnais et de la charrette sont dessinés avec minutie. Un lièvre plus grand, muni d'un fouet à nœuds, dirige l'attelage, tandis qu'il tient dans une de ses pattes l'extrémité du lien qui garotte étroitement le chien. Celui-ci a beau montrer les dents, les temps ont changé ; la revanche des nombreux exploités contre les exploitants a commencé parmi les animaux, comme elle s'achèvera chez les hommes. Cette idée de lutte entre le fort et le faible sera, comme nous le verrons bientôt, un des motifs préférés dans les œuvres de nos principaux peintres satiriques, tels que Bosch et Brueghel le Vieux.

Le petit Psautier de la Bibliothèque de Bourgogne, à Bruxelles, manuscrit du XIII[e] siècle, ayant appartenu, dit-on, à Gui de Dampierre, nous montre de nombreuses figurations d'animaux remplissant des rôles d'hommes, qui rappellent peut-être des contes, oubliés maintenant, mais qui circulaient avant et pendant la formation du Roman du Renard.

Les sujets satiriques, ayant pour but la revanche du faible contre le puissant, y sont nombreux.



Fig. 34.

On y remarque, au folio 40, le lièvre chasseur sonnant de la trompe et lançant son chien contre un homme qui fuit (fig. 34). Dans le bas de la même page, nous voyons le chasseur

pris et suspendu à un bâton que porte sur son dos le vaillant rongeur (voir fig. 35).

Le patricien orgueilleux, servant dans l'armée comme chevalier, est représenté d'une façon satirique par un singe qui a enfourché un paon emblématique. Il se couvre de son écu armorié et de sa lance semble vouloir menacer le ciel (fig. 36).



Fig. 35 et 36.



Fig. 37 et 38.

Nous le voyons, un peu plus loin, couvert de sa cotte d'arme et l'épée au côté, trembler plein d'effroi à la vue d'un lièvre qui débouche soudain et se dresse à ses pieds (fig. 37).

Nos princes n'étaient pas épargnés, car un singe en complet harnais de guerre porte un étendard sur lequel on voit le lion de Flandre se détacher en noir sur un fond d'or (fig. 38).

C'est également au XIIIe siècle qu'appartient un manuscrit très curieux de la Bibliothèque de Gand, déjà cité, et intitulé : *Imperatoris Justiniani Institutiones* (manuscrit 22 [74] du catalogue).

Tandis que dans le petit psautier de Bruxelles, aux miniatures si fines, on serait tenté de reconnaître l'ancienne influence française, le manuscrit de Gand nous montre une continuation probable de l'art barbare autochtone.

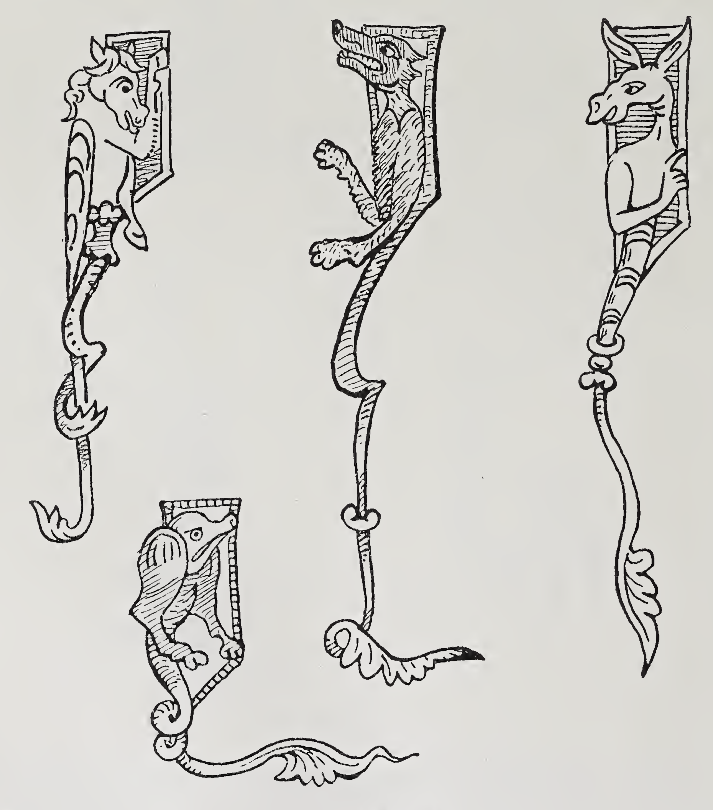


Fig. 39, 40, 41 et 42.

Les figures, qui se présentent en quantités innombrables dans ce livre si intéressant, affectent pour la plupart la satire de l'autorité civile ou religieuse dont elles ridiculisent les travers et les vices, en des images brutales, frisant parfois la grivoiserie la plus osée.



Fig. 43, 45, 44 et 46.

Les satires par les animaux inspirées par l'épopée du Renard y sont très nombreuses. La figure 39 nous montre le cheval prétentieux et aristocratique symbolisant le patricien. Plus loin, Isengrin (le loup), grinçant des dents et représenté au naturel, figure d'une façon satirique la colère et la rage des grands (fig. 40). La tête d'âne, surmontant un torse d'homme, en symbolise l'ignorance et la bêtise (fig. 41). Un porc sans corps, image de leur gourmandise et de leurs vices, dresse (fig. 42) son groin grimaçant et répulsif, sur deux pieds fourchus. Puis nous voyons (fig. 43 et 44) les symboles satiriques de leur orgueil et de leur méchanceté, figurés par un

aigle brandissant une épée et un ours se mordant l'épaule dans sa rage impuissante; enfin, le loup, se cachant à moitié les dents à l'aide de sa main d'homme, et l'âne, le froc et la capuche à moitié rejetés sur l'épaule, caractérisent les vices et les défauts des moines (fig. 45 et 46).

C'est encore la guerre des classes que nous voyons symbolisée (fig. 47) par un grand oiseau fantastique aux prises avec un roitelet qui semble le narguer.



Fig. 47.

L'intérieur de l'initiale nous offre la satire d'un moine dont la tête tonsurée a été placée sur le corps d'un dragon. Une grappe de raisin, placée à proximité de la bouche du personnage, semble avoir également une signification satirique.

Ce dessin a été reproduit d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Gand : *Oude costumen der stad Ghent,* manuscrit 125

(214[bis]); première lettre du privilège de 1296 (copie du XIV[e] siècle).

Ces satires par les animaux, évidemment inspirées par le Roman du Renard, étaient souvent représentées au naturel par les animaux des jongleurs et des histrions, qui dressaient leurs artistes à quatre pattes pour leur faire imiter d'une façon grotesque les faits et gestes des personnages appartenant aux hautes classes de la société.

La figure 24, empruntée au bestiaire de Strasbourg, nous a offert déjà une satire curieuse d'un de ces baladins s'exerçant à dresser un âne, en accompagnant ses exercices au son d'un tambourin.

Alexandre Neckam, célèbre savant anglais du XII[e] siècle, en parlant des divers animaux apprivoisés de son époque, nous apprend comment on s'en servait dans ce but satirique :

« Un bateleur (histrio) avait coutume, dit-il, de conduire deux de ses singes aux jeux de guerre, appelés tournois, afin que ces animaux eussent moins de peine à apprendre à exécuter ces mêmes exercices. Il prit ensuite deux chiens qu'il habitua à porter ces singes sur le dos. Ces cavaliers burlesques étaient équipés en chevaliers; ils avaient même des éperons avec lesquels ils aiguillonnaient leurs montures. Comme les chevaliers en champ clos, après avoir rompu leurs lances, ils dégainaient leurs épées et chacun frappait de son mieux le bouclier de son adversaire. Comment ne pas rire à cette vue? » ajoute l'auteur [1].

Les satires de la chevalerie et des tournois eurent la plus grande vogue pendant toute la période qui s'étend depuis le XII[e] jusqu'au XIV[e] siècle.

Le *Psautier de la reine Marie* (manuscrit Reg. 2, B. VIII) du Musée Britannique, déjà cité, renferme un certain nombre de miniatures de ce genre. Une de celles-ci semble l'illustration même du récit de Neckam (fig. 48). Elle représente un tournoi de singes identique, à part cette circonstance que les singes

[1] Alexandre Neckam, *De naturis rerum*, liv. II, chap. CXXIX.

chevauchent ici sur d'autres singes et non sur des chiens. On sait qu'au moyen âge le singe personnifiait le mal ou le démon. Dans la miniature dont la reproduction se trouve ci-contre, on remarquera que l'artiste a cru devoir compléter la scène en y ajoutant les musiciens, accessoires obligés de ces combats, qui y « sonnaient la charge comme ils y sonnaient la victoire [1] ».



Fig. 48.



Fig. 49.

C'est le même manuscrit qui nous a fourni l'original de la figure 49, où nous voyons un combat singulier, ou jugement de Dieu, entre un cerf aux pieds de griffon et un singe. Ils sont l'un et l'autre montés sur des animaux fantastiques indéfinissables, dont l'un a la tête et le corps d'un lion avec des

[1] Cette reproduction ainsi que la suivante se trouvent également dans l'*Histoire de la caricature* de Wright, pp. 95 et 96.

serres d'aigle pour pattes de devant, et l'autre une tête assez semblable à celle d'un lion avec les pattes de devant du même animal et l'arrière-train d'un ours. Ce sujet est certes une satire d'un de ces combats singuliers dont les romans de chevalerie sont émaillés, et où l'on voit aux prises un chevalier chrétien avec un Maure ou Sarrasin. Le singe figurant l'esprit du mal, c'est lui qui représente l'infidèle, dont il porte le cimeterre recourbé et la rondache sarrasine très reconnaissables; le cerf porte l'écu et la lance du chevalier chrétien.

L'intention satirique de ridiculiser le chevalier ou le patricien bardé de fer se retrouve dans un psautier du XIII[e] siècle de la Bibliothèque de Douai, n° 171, où nous voyons, folio 211, un combat dérisoire entre l'homme de guerre et un escargot. A une autre page, folio 186, un lièvre à cheval sur un chien sonne du cor et poursuit un ennemi à deux pattes qui s'enfuit, tandis qu'un autre lièvre lui décoche une flèche.



Fig. 50.

La femme patricienne n'est pas épargnée, comme on peut le voir dans la figure 50; celle-ci y est irrévérencieusement représentée par une truie habillée à la mode et jouant de la harpe. Pour se faire plus grande, elle s'est juchée sur des échasses et porte sur la tête la coiffure dite en clocher, dont la vogue fut si grande, qu'elle provoqua dès son apparition

l'indignation du clergé et surtout celle des prédicateurs du temps. On sait que, sous l'effort de cette persécution, la coiffure en question disparut pendant un certain temps pour reparaître de plus belle peu après. Comme le dit un vieux fabliau : « Les femmes, comme les colimaçons effrayés, rentrèrent leurs cornes, mais pour les faire reparaître quand le danger fut passé ». — Cette miniature a été très probablement exécutée par un artiste flamand, car on sait que depuis le XIIe siècle ce furent surtout nos artistes qui furent chargés de l'enluminure des manuscrits dans la plupart des pays de l'Europe et plus spécialement chez les princes français. Or, cette figure a été empruntée à un manuscrit enluminé du XVe siècle : *Les chroniques de Froissart,* conservé au *British Museum,* qui a été fait en Bourgogne, où nos enlumineurs laissèrent tant de chefs-d'œuvre.



Fig. 51.

La satire de la femme de qualité portant le hennin en

forme de clocher se retrouve (fig. 51) dans une miniature du manuscrit gantois intitulé *Ceremoniale Blandiniense* du commencement du XIVe siècle [manuscrit 233 (8)], qui, par sa facture soignée, se rapproche du petit psautier dit de Gui de Dampierre, de Bruxelles [1]. La femme patricienne, représentée ainsi d'une façon satirique sur l'extrémité d'un enroulement, avec sa coiffure qui donna prise à tant de critiques, joue d'un instrument de musique à corde se rapprochant de la cithare. Son corps se termine en un arrière-train de bête velue, à longue queue, rappelant peut-être celui du renard.

La même coiffure est satiriquement représentée dans nombre de manuscrits, notamment dans le *livre des heures* d'Ypres, sous la forme d'une cigogne à visage de femme, dont le bec pointu, tourné en arrière, simule la hennin de la femme de qualité.

C'est également dans des scènes animales des manuscrits enluminés que nous trouvons une satire probable des prédicateurs hérésiarques si nombreux au XIIe siècle, et dont on retrouve encore des traces aux siècles suivants.

Parmi les *satirical prints and drawings* (*Political and personal*) [2] du catalogue spécial du British Museum, M. G. W. Reid cite une composition du manuscrit 2, B, VII, datant de 1320, qui représente le renard sous la forme d'*un évêque prêchant*. Il a pour ouailles une oie, un rouge-gorge, un dragon et une cigogne. Le renard porte la mitre et la crosse épiscopale. L'oie le regarde attentivement le bec ouvert et semble boire ses paroles de paix; la cigogne, un peu à l'écart, semble avoir

[1] Ce manuscrit est un de nos rares produits calligraphiques belges au moyen âge dont on connaisse l'origine. Il a été exécuté par « Henri de Saint-Omer et Guillaume de Saint-Quentin en Vermandois », par ordre du frère Maghelin de l'abbaye de Saint-Bavon à Gand, en l'an 1322. Il traite de différentes cérémonies du culte et des costumes religieux de cette époque.

[2] *Catalogue of prints and drawings in the British Museum.* Division I. Political and Personal satires, vol. I (de 1322 à 1689), 1870, page 1, London.

moins de confiance dans le faux évêque. Le dragon vole vers son camarade, tandis que le rouge-gorge, avec une touche de vermillon sur la poitrine, se trouve perché sur une branche, hors des atteintes du perfide animal.

Ce dessin à la plume, légèrement teinté de bistre, de rouge et de vert, se trouve au bas du folio 156 du manuscrit susdit.

Un même sujet, presque identique, se retrouve dans un psautier richement enluminé, écrit vers la même époque[1], nº 171 de la Bibliothèque communale de Douai. Renard, coiffé de la mitre et portant la crosse épiscopale, prêche la paix à divers animaux plus faibles que lui, dont il compte faire sa proie. Des lièvres, oies, canards et poules semblent l'écouter avec la plus grande componction et s'approchent de lui sans défiance.



Fig. 52.

A la même catégorie de satires religieuses appartiennent diverses miniatures d'un précieux manuscrit conservé à Ypres,

[1] D'après M. Rivière, conservateur de la Bibliothèque de Douai, qui m'a signalé ce manuscrit. Celui-ci aurait été écrit en 1330.

intitulé : *Chest le livre de toutes les keures de la Vile d'Ypre* du XIVe siècle. Nous y voyons notamment saint Christophe portant l'enfant Jésus, représenté fort irrévérencieusement par un grand singe mordant dans la cuisse d'un petit singe qu'il porte sur son épaule et dont les taquineries ainsi que la turbulence semblent l'irriter. Le petit animal, tout en criant à tue-tête, tire l'oreille et pince le nez du grand quadrumane, qui se venge d'une façon si cruelle (fig. 52).

Un autre singe porte d'une main sa tête décapitée, tandis que de l'autre il tient une épée, allusion très claire au martyre de saint Denis.

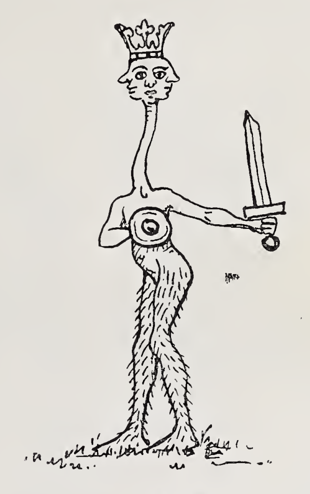


Fig. 53.

La Trinité elle-même semble représentée d'une façon choquante par un personnage étrange à longues jambes velues, tenant d'une main un glaive et de l'autre un objet rond qui paraît être un petit bouclier. Sur un cou démesuré, on voit réunies trois têtes sous une seule et même couronne, les visages disposés de telle sorte que les deux yeux de la figure vue de face complètent aussi deux profils formant le contour extérieur à droite et à gauche (fig. 53).

L'estampe dont la reproduction se trouve ci-dessous, nous montre qu'au XVIe siècle, la satire par les animaux était encore fort goûtée; nous y voyons le sacré collège, le pape en tête, représentés par des loups occupés à tendre des filets, où des oies couronnées, le chapelet au bec, satire des rois catholiques, viennent se faire prendre [1].

Cette estampe sert de frontispice au *Poème du Loup* (in-4°, sans date ni lieu, imprimé vers 1530).

Em. Champfleury, dans son *Histoire de la caricature sous la réforme*, etc., remarque, lui aussi, que cette estampe fait penser aux malices du *Roman du Renard* et qu'elle rend par l'image une satire amusante « plus claire et plus spirituelle que le texte qu'elle doit illustrer » (fig. 54).



Fig. 54.

[1] Champfleury, *Histoire de la caricature sous la Réforme et la Ligue*, p. 51.

C'est dans la catégorie des compositions satiriques politiques qu'il nous faut ranger encore un dessin à la plume du XVe siècle, qui se trouve à la bibliothèque de Gand (farde n° G. 3840). Cette composition, évidemment inspirée par le souvenir de l'ancien Isengrinus, porte pour titre *Imago Flandria;* nous y voyons la Flandre opprimée sous la figure d'une femme nue, allaitant deux loups, qui semblent lui mordre les seins. Un démon vole au-dessus d'elle, tenant à la main un serpent ailé, qu'il se prépare à déposer sur sa tête. A côté de ce groupe bizarre se trouve marqué le mot « G Y B I D » (vous mordez?), constituant les premières lettres des principales villes de la Flandre : Gent, Yperen, Brugghe, Insalae (Lille) et Douai (fig. 55).



Fig. 55.

Ce sujet est connu sous le nom de *la prédiction de Hanschelt*, abbé d'Eeckhoute, près de Bruges (1347-1417). On croit que ce dessin est une copie d'une composition plus ancienne datant du XIVe siècle.

La *prédiction de Hanschelt* dut avoir un grand succès dans nos contrées, car on en retrouve des répétitions nombreuses.

S. Muller cite une gravure ancienne, datant de 1468, représentant le même sujet[1].

La Bibliothèque de Gand possède deux gravures, l'une de 1604, l'autre signée Jacq. Van Oost et gravée par de Brune, ayant encore pour sujet la même composition[2].

D'après M. Nap. de Pauw : *Ypre jagen Popiringhe* (Siffer, Gand, 1901), le mot mystérieux *Gebid* désignant la Flandre, d'après le nom de ses principales villes, rappelle aussi le nom satirique donné au chef grotesque de la Gilde du « Caillou » à Poperinghe, et serait un écho des luttes industrielles qui surgirent au XIVe siècle entre la puissante ville d'Ypres et sa modeste rivale.

Le même auteur cite Liebrecht Hausielt, prieur, puis abbé d'Eeckhoute au XIVe siècle, comme ayant le premier vulgarisé le mot *Gybid* symbolisant la Flandre.

La figure 56 mérite d'être signalée, car elle nous montre une illustration d'une des nombreuses versions de l'épopée du Renard, interprétée en langue française, et intitulée *Renard le Nouveau*. Nous y voyons la moitié supérieure d'une miniature du manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de Paris (fonds français, n° 372, fol. 60), représentant Renard sur la roue de la Fortune.

C'est l'œuvre d'un poète lillois, et la miniature porte tous les caractères d'une peinture satirique flamande (commencement du XIVe siècle).

Voici la composition du sujet : La roue de la Fortune occupe le centre; derrière les rais, on aperçoit cette déesse qui maintient la roue et l'empêche de tourner; tout en haut, sur un trône, est assis Renard couronné, portant un costume mi-partie de Templier et d'Hospitalier. A côté de lui sont placés ses deux fils, vêtus l'un en dominicain et l'autre en cordelier. A gauche, Orgueil à cheval, un faucon sur le poing,

[1] F. Muller, *Beredeneerde beschryving*, etc., t. I, p. 25.

[2] Autour de la composition principale se trouvent disposées en cercle douze villes flamandes.



Fig. 56. — La roue de la Fortune du *Renard le Nouveau* (manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris).

s'avance vers Renard. A droite, *Ghille* (Fausseté) arrive sur sa mule *Fauvin*. Une faucille à la main, *Tromperie* s'accroche à la roue et monte vers Renard, tandis que de l'autre côté *Foi* est précipité en bas. Sous la roue, écrasée par elle, est étendue *Loyauté*, dont le corps forme l'obstacle qui empêchera désormais la roue de tourner. *Charité* et *Humilité*, les mains jointes et les yeux au ciel, assistent avec douleur à ce spectacle [1].

Cette miniature est très intéressante, car nous y voyons déjà cette tendance vers les compositions moralisatrices où Breughel le Vieux introduisit les personnifications des vices et des vertus.

Les figures représentant des animaux parodiant les actions des hommes, que l'on rencontre dans nos manuscrits médiévaux, n'offrent pas toutes des satires politiques ou religieuses de l'époque.

Le plus grand nombre de celles-ci présentent une portée plus anodine et semblent avoir eu pour seul but d'amuser et de distraire, tout en reflétant les mœurs de nos ancêtres.



Fig. 57.

Ainsi dans la figure 57, empruntée à un psautier du XIII[e] siècle de la Bibliothèque de Douai, nous devons voir

[1] Voir Petit de Julleville, *Histoire de la langue et de la littérature française*, t. II, p. 47.

une satire amusante des médecins, exécutée par des animaux (fol. 164).

Brun, l'ours, est malade, il est couché dans un lit au pied d'un arbre, tandis qu'un singe en costume de docteur examine, en faisant la grimace, l'urine du patient. A remarquer l'entrelac caractéristique au bas de cette composition rappelant encore les ornementations barbares ou franques.



Fig. 58.

C'est également un singe qui examine fort irrévérencieusement le vase intime de « demisele de bien court » (fig. 58), comme nous le montre une miniature du manuscrit de Cambrai, actuellement à la Bibliothèque nationale de Paris, dont nous avons cité plus haut l'importance [1].



Fig. 59.

La figure 59, du *Ceremoniale Blandiniensis*, de la Bibliothèque de Gand (manuscrit n° 233 (88), datant du XIVe siècle,

[1] Manuscrit n° 10455 de la Bibliothèque nationale de Paris, XIIIe siècle.

nous montre encore une satire probable d'un médecin, ou peut-être d'un moine, que nous voyons représenté par un vénérable vieillard à barbe blanche, dont la tête encapuchonnée se termine par un corps énigmatique, où nous trouvons réunies les ailes de l'oiseau, les pattes de l'ours et une queue de renard.

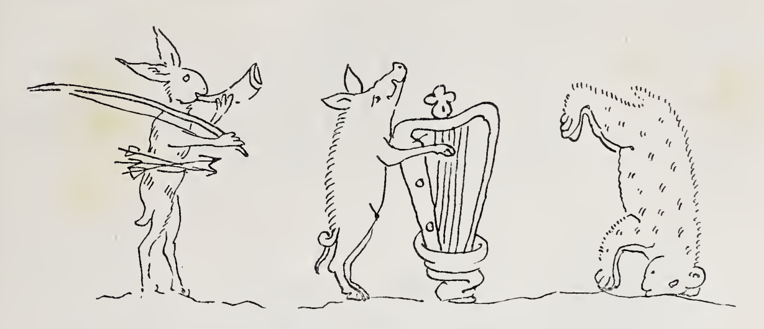


Fig. 60, 61 et 62.

La satire des chasseurs est représentée par un lièvre sonnant du cor, l'arc sur l'épaule et ses flèches passées à la ceinture. Cette miniature a été copiée dans le Harley, manuscrit 6563, du Musée Britannique (fig. 60).



Fig. 63.

C'est dans le même livre d'heures (XIV[e] siècle) que nous trouvons la satire des ménestrels, représentés par un porc jouant de la harpe, celle-ci à moitié enveloppée de sa housse verte (fig. 61); nous y voyons celle de l'ours baladin se dressant

sur sa tête (fig. 62), ainsi que celle d'un colporteur ambulant, représenté par un singe étalant sa marchandise sur un éventaire suspendu à son épaule (fig. 63).

Plusieurs miniatures satiriques sont inspirées des fables d'Ésope ou de Phèdre.

Ainsi nous trouvons dans un encadrement de page du *Diurnale*, n° 9427 de la Bibliothèque de Bourgogne (Bruxelles), deux épisodes de l'apologue du *Renard et de la Cigogne*. D'abord la Cigogne, reçue chez le Renard, regarde mélancoliquement son hôte, qui seul parvient à manger sur l'assiette plate où se trouve disposé le festin (fig. 64).

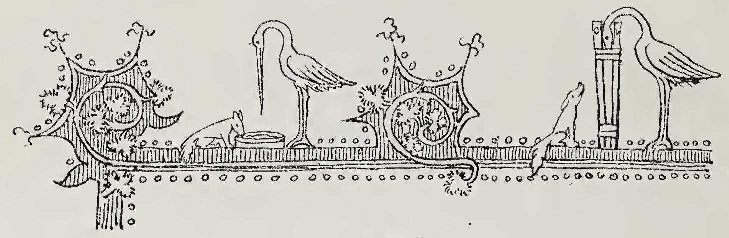


Fig. 64 et 65.

Dans la seconde composition, nous voyons la revanche de la Cigogne, qui a disposé le dîner au fond d'un baquet étroit et élevé, où son long bec peut seul atteindre. Le Renard doit, cette fois, se contenter de flairer le parfum du repas dont il ne peut prendre sa part (fig. 65).

Dans le petit psautier (dit de Gui de Dampierre) déjà cité, nous trouvons le corbeau « Tiecelin » tenant dans son bec un fromage, tandis que le Renard lui tient un langage fallacieux, et plus loin la fable du Héron ambitieux, qui finit par se contenter d'un escargot.

Les *Vers moraux* du même dépôt (n° 9411) contiennent également divers groupes d'animaux et, entre autres, folio 94, un bas de page où nous voyons le Renard conter fleurette de la façon la plus drôle à un lapin qui minaude en se cachant à moitié derrière une de ses longues oreilles. Les expressions des animaux sont parlantes; on voit que le

fourbe va bientôt convaincre sa dupe, dont il veut faire sa proie (fig. 66).

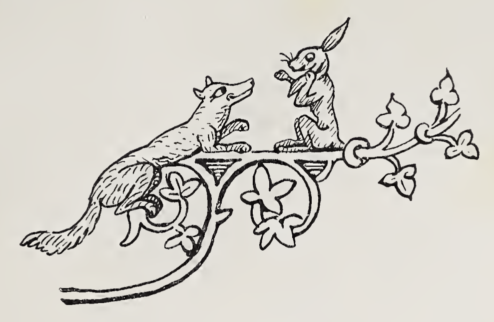


Fig. 66.

Ce manuscrit, d'après le catalogue de la Bibliothèque de Bruxelles, daterait du second tiers du XIIIe siècle, mais il y aurait lieu, je crois, de le reporter aux premières années du XIVe.



Fig. 67.

Le *Missale,* même dépôt nº 9217, contient diverses figurations d'animaux à têtes d'homme. Nous y remarquons aussi un joueur d'orgue charmant un lion, satire probable de la fable d'Orphée.

La satire par les animaux est plus curieuse dans une estampe du maître graveur E. S. (1466), où nous remarquons, sur la tête d'un gentilhomme, un renard, qui lui-même est surmonté d'une poule, qui semble le traiter avec fort peu de déférence, en fourrageant de son bec dans la queue du malin quadrupède. Aux pieds du personnage principal se trouve un chien qui semble, à moitié écrasé, soutenir tout le groupe.

Peut-être cette composition veut-elle dire que l'intelligence et la fidélité se trouveront toujours opprimées par la sottise féminine, symbolisée par une poule (fig. 67).

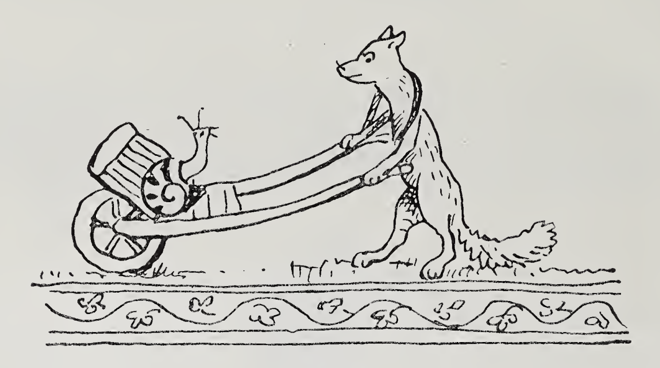


Fig. 68.

C'est dans la catégorie des satires amusantes sans grande portée qu'il faut ranger un renard brouettant un escargot (fig. 68), copié dans le manuscrit n° 103 de la Bibliothèque de Cambrai [1], et un perroquet portant, dans une hotte attachée par une bretelle, sur son dos, sa jeune famille (fig. 69). On la voit suivie par une forme monstrueuse constituée d'éléments disparates, semblable aux conceptions bizarres et fantastiques que l'on observe si nombreuses dans les compositions diaboliques de Bosch et de Breughel le Vieux (manuscrit n° 107 du même dépôt).

[1] On voit que la brouette n'a pas été inventée par Pascal.

La composition (fig. 70) est une des plus amusantes; nous y voyons l'enterrement du Renard. Deux coqs se sont joyeusement attelés au char funèbre et conduisent leur ennemi mort au champ de repos. Mais le rusé goupil, dont le décès semble simulé, regarde avec convoitise son appétissant attelage, qu'il aurait déjà dévoré si Brun, l'ours, qui ouvre la marche et se retourne avec méfiance, ne lui en imposait un peu.



Fig. 69.

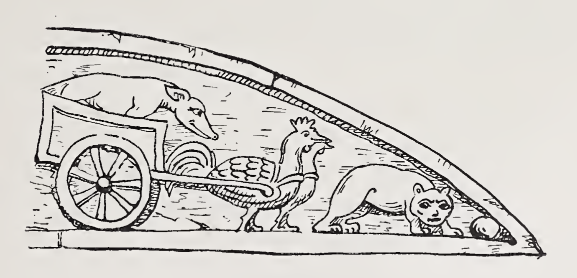


Fig. 70.

Ce sujet assez compliqué a été sculpté à la fin du XIVe siècle sur un tympan de porte de la collégiale Saint-Ursin à Bourges, probablement par un de nos nombreux sculpteurs tournaisiens ou brabançons qui exécutèrent tant de travaux anonymes dans les diverses parties de la France. On sait que

beaucoup de sculptures à Bourges ont été faites par des artistes flamands, notamment les sujets inscrits dans les quatre feuilles de l'hôtel de Jacques Cœur. Les bas-reliefs de la chapelle et des cheminées, dans les galeries, sont également conçus dans le sentiment franco-allemand [1]. Comme le dit fort bien M. de Champeaux, « la ville de Bourges était alors un centre artistique très florissant, et le duc de Bovry y avait attiré un trop grand nombre d'ouvriers du Nord (Flamands) pour qu'il ne restât pas plusieurs membres de cette colonie, disposés à entrer au service de Jacques Cœur [2] ».

[1] J. Destrée, *Étude sur la sculpture brabançonne au moyen âge* (Ann. de la Soc. d'Archéol. de Bruxelles, t. XIII, 1899). « L'expression franco-flamand me paraît plus juste; les Bourguignons n'ont joué dans l'exécution de divers retables qu'un rôle secondaire, tandis que les artistes flamands, hollandais et brabançons ont souvent travaillé en Bourgogne », p. 305 (notes).

[2] A. de Champeaux et P. Gauchery, *Les travaux d'art exécutés par Jean de France*, p. 41.

CHAPITRE IV.

Les mystères, l'enfer et les démons.

Les représentations religieuses, les mystères, l'enfer et les démons. — Figuration de monstres et d'animaux fabuleux dans les plus anciennes cérémonies liturgiques. — *Les farcissures* ou intermèdes plaisants en langue vulgaire introduits au XIe siècle dans les représentations religieuses. — L'élément satirique à cette époque. Son extension croissante chez les miniaturistes. — Les scènes de mystère du manuscrit 55 de la Bibliothèque nationale de Paris, commencement du XIe siècle. — Les abus. — Les fêtes des fous, des innocents et la messe de l'âne. — Objurgations d'Alrec de Rievaulx au XIIe siècle — Les intermèdes diaboliques dans les mystères au XIIe siècle. — *La vie de saint Gutlac.* — Les *Manuscrits de Cambrai et de Saint-Omer.* — *Le miroir du monde.* — Les mystères au XIVe et au XVe siècle. — Le *Maestrische Paaschspel.* Adam et Ève. — Le *Psautier de la Reine Marie.* — Les *Spelen van Zinne.* — Les scènes de ménage entre Marie et Joseph. — *De eerste Bliscap van Maria.* — Les allégories. — *Le massacre des Innocents.* — *Het leven van sint Truyden.* — Le mystère de J. Fouquet. — *La vie de sainte Apolline.* — La *Passion* à Valenciennes, XVIe siècle. — L'enfer et les démons dans nos manuscrits. — *Imperatoris Justiniani,* etc., *Biblio sacro, Diurnale, Missale,* le *Bestiaire de Strasbourg.* — Jugement dernier, Nurenberg.

Au moyen âge et jusqu'à l'époque de la Renaissance, l'art pictural, tant religieux que satirique, a toujours marché de front avec les représentations si populaires en Flandre des miracles et des mystères.

Dès le VIe siècle, on mimait sur le parvis des églises et jusque dans les cimetières qui les entouraient divers sujets religieux. Ces représentations avaient un caractère purement liturgique et le latin seul y était employé. Parmi les premières scènes représentées, on doit citer l'*Adoration des mages,* les *Noces de Cana,* la *Passion,* tous sujets que nous trouvons également reproduits dans les premiers manuscrits enluminés.

Le genre satirique et fantastique n'était pas incompatible avec les cérémonies du culte, car nous voyons, dès le VIe et le VIIe siècle, promener dans les processions, des gargouilles, des monstres et des animaux de tous genres, fabuleux ou grotesques, exécutés d'une façon barbare.

Au XI[e] siècle, pour rendre les mystères plus attrayants, on commença à y ajouter des *farcitures* ou *farcissures* en langue populaire. Ces intermèdes plaisants furent l'origine des *goede boerden* de nos poètes flamands, ainsi que de la *Soternie* ou *farce* populaire [1], qu'il ne faut pas confondre avec la *Sotie* ou *zotte factie.*

L'élément comique et satirique dans les *mystères* devint bientôt de plus en plus surabondant.

Dès cette époque, nous y voyons apparaître les valets, les paysans, les mendiants, les fous et les éclopés de toutes sortes, tous ces comparses amusants dont Bosch et Breughel le Vieux surent tirer un parti si heureux dans le genre satirique pictural flamand, dont ils semblent les créateurs. Comme dans les compositions religieuses de ces maîtres « drôles », nous voyons intervenir dans les *mystères* maint hors-d'œuvre, maintes parodies, qui amusaient le public, pendant que Jésus, la Vierge ou les saints se chargeaient de l'instruire et de l'édifier.

Comme dans les peintures de nos missels, ces éléments comiques et religieux ne furent pas toujours mêlés, en ce sens que nous voyons tantôt une succession de scènes où figurent des personnages exclusivement plaisants, tantôt ces mêmes éléments satiriques rapprochés et juxtaposés aux personnages religieux les plus respectés des drames pieux les plus touchants.

L'usage du comique, d'abord retenu dans de certaines limites, fut plus tard, à cause de son succès même, poussé jusqu'à l'extrême, dégénérant bientôt jusqu'aux abus les plus scandaleux [2].

Nos miniaturistes religieux suivirent ces exemples; eux

[1] *La farce* est composée « pour rire » uniquement et, par là, tient du *fabliau,* qu'elle a d'ailleurs remplacée dans le goût populaire. (Petit de Julleville, *Histoire de la littérature française,* t. II, p. 427.)

[2] Petit de Julleville, *Histoire de la langue et de la littérature française.* t. II, p. 412.

aussi, dans leurs peintures naïves, voulurent sauver le monde en l'amusant. Les manuscrits de *saint Wandrille* à Saint-Omer, la *Vie de Baudemont,* les manuscrits de Douai et de Cambrai, le *Liber Floridus* de Gand, nous ont montré déjà divers sujets satiriques primitifs, prêtant au rire.

Un manuscrit précieux de la Bibliothèque nationale de Paris (manuscrit 55 de Saint-Germain), datant de la première moitié du XIe siècle, — recueil de chroniques et de traités divers écrits lors de l'avènement de Henri Ier au trône de France, — nous montre, représentés en hardis dessins à la plume, plusieurs épisodes tirés des mystères (les plus anciens connus) représentant des épisodes de la vie de Jésus. Nous y voyons les sujets sacrés entremêlés de figures de monstres drôles et d'animaux les plus variés. Parmi ces derniers, on rencontre des singes tirant des oiseaux à l'arc, des paons, des hiboux, des chats, etc. La mise en scène réaliste et presque triviale des compositions ferait supposer que le dessinateur était originaire de nos contrées.

Dans la *Fuite en Égypte,* nous voyons Joseph guider par la bride l'âne qui porte la Vierge et l'Enfant Jésus. Déjà leur conducteur a passé à moitié par la porte de la ville, dont les deux battants sont ouverts. Au-dessus du linteau arrondi, un diable velu et monstrueux sonne de la trompe d'une façon ironique.

Dans l'*Adoration des Bergers,* nous assistons à une petite scène de ménage finement observée. Tandis que la Vierge Marie repose, couchée dans un lit, saint Joseph s'occupe du ménage et semble bercer l'Enfant divin déposé dans une espèce de berceau ou crèche mobile. L'époux de Marie, un doigt sur la bouche, fait signe à un ange, qui s'interpose avec autorité, pour faire faire silence aux bergers, qui s'approchent lourdement, menaçant de troubler le sommeil de Jésus. Quoique reposant dans son lit, Marie ouvre les yeux pour surveiller cette scène intime et familière.

Ceci est en tout conforme à la façon dont on représentait dans les mystères cet épisode de la vie de Jésus. On y remarque

déjà ce côté humain, presque trivial, ordinairement attribué à Joseph, que nous verrons plus tard s'accentuer davantage et souvent même de la façon la plus irrévérencieuse [1]. D'autres sujets, les *Rois mages* à cheval se montrant du doigt l'étoile, le *Baptême du Christ* présentent également des côtés familiers, presque comiques, qui méritent d'être notés.

Cette tendance à introduire l'élément burlesque et satirique dans les cérémonies du culte fut si grande, que nous voyons bientôt l'autorité ecclésiastique s'élever contre la licence générale qui en fut la suite. Les déguisements, l'imitation et la satire de graves personnages ou de cérémonies imposantes du culte, étaient devenus à la mode; on parodiait jusqu'à la messe.

Ce fut l'époque des fêtes des fous, des innocents, ainsi que de la messe de l'âne. Aelrec, abbé de Rievaulx au XIIe siècle, donne des détails précis sur ce qu'était devenu alors le genre satirique religieux [2]. Il décrit les libertés que prenaient les chantres et certains clercs dans nombre d'églises où leurs chants, gestes et poses les faisaient ressembler à des « acteurs ». « On rencontre, dit-il, dans les églises, des chanteurs qui, les joues gonflées, font entendre des bruits de tonnerre, puis murmurent, sussurent, laissent expirer leurs voix gardant la bouche ouverte et se flattant d'imiter ainsi l'agonie et l'extase des martyrs. Par moment, on croirait entendre des hennissements de chevaux, puis ils transforment leurs voix de manière qu'on dirait des voix de femme. Avec cela, tout leur corps se trémousse en gestes d'histrions, leurs lèvres, leurs épaules, leurs mains prennent des expressions adaptées aux paroles. Le vulgaire, rempli de stupeur et d'admiration à la vue de ces

[1] On voit également ce contraste voulu entre Joseph et la Vierge dans les sculptures de Baerze, au Musée de Dijon. Tandis que les rois mages, à genoux, enlèvent leur couronne devant le fils de Dieu, Joseph, paisiblement assis aux pieds de la Vierge, mange à grandes cuillerées sa bouillie, dans une écuelle placée sur ses genoux, sans s'occuper de la scène imposante qui se passe devant lui.

[2] J.-J. JUSSERAND, *Le théâtre anglais*. (REVUE DES DEUX-MONDES, 1893, p. 836.)

gesticulations désordonnées, finit par éclater de rire; il semble qu'il soit au théâtre et non pas à l'église, et qu'il ait seulement à regarder et non pas à prier. »

Déjà apparaissent dans les mystères les intermèdes diaboliques où l'entrée de l'enfer est figurée par une gueule largement ouverte. Nous en trouvons une des plus anciennes figurations sur un rouleau manuscrit du XII[e] siècle, conservé au Musée Britannique (*Harleian Collection*), contenant une série de scènes se rapportant à la vie de saint Gutlac, ermite du Crowland. Ces dessins, formés de contours à la plume, tracés avec infiniment de talent, donnent bien une idée des scènes diaboliques alors représentées. On y remarque tout d'abord la diversité de forme des démons, avec leurs têtes bizarres faites pour inspirer à la fois le rire et la crainte. Comme le dit M. Maunde-Thompson dans son étude : *The grotesque and the humourous in illuminations of the middle ages* [1], « pour ce qui regarde le diable, celui-ci combine généralement les deux éléments (le grotesque et l'humour) à un degré qui n'est atteint par aucune autre création fantaisiste médiévale. Il est toujours laid, souvent monstrueux, et constitue fréquemment une figure vraiment satirique. Si nous pouvons juger d'après l'effet qu'il nous fait à l'époque

[1] Cette étude récente du distingué directeur du British Museum n'ayant pas encore été traduite, je crois devoir ajouter ci-dessous le texte anglais de M. Maunde-Thompson (*Bibliographica,* part VII) :

« He is always ugly, generally monstruous, and not infrequently a decidedly humourous figure. If we may judge by the effect which the contemplation of the mediæval devil has upon us moderns, it seems as if the respect of the middle ages and was never taken seriously.

» Even when representing Hell wich his crowd of tortured figures of the damned, the artist can seldom resist making his devils so ludicrous, grining a kind of schoolboy delight at the pains they are inflicting that the place of torment loses holf its terrors. Perhaps the artist's humour is here unconscious, perhaps he only entended to make his devils hideous and repulsive; but he makes them so absurdly ugly that we can only laugh at them. »

actuelle, il nous semble que la vue du démon, au moyen âge, ne commanda pas le respect et qu'il ne fut jamais complètement pris au sérieux même à cette époque.

» En représentant l'enfer avec sa foule de figures torturées de damnés, l'artiste put rarement résister au désir de représenter ses démons risibles et grimaçants, semblant prendre un plaisir d'écolier aux tourments qu'ils infligent, si bien que le lieu de châtiment perd considérablement de la terreur qu'il devrait inspirer. Peut-être l'humour de l'artiste est-il inconscient et a-t-il simplement voulu faire ses démons répulsifs et hideux; mais il les fait si absurdement laids que nous sommes forcés d'en rire. »



Fig. 71.

La figure 71, tirée de ce rouleau, représente l'enfer tel qu'on le concevait au XIIe siècle; on y remarque déjà tous les caractères si bien décrits par l'auteur que nous venons de citer. On y voit aussi une irrévérence extraordinaire pour tous les personnages qui pendant leur vie inspiraient le respect et qui y sont représentés d'une façon satirique. Un démon à la peau zébrée enfonce dans l'enfer, à l'aide d'une fourche, un évêque mitré; un autre pousse, la tête en avant, un roi portant encore la couronne. Entre les autres démons, on aperçoit

des têtes tonsurées qu'un diable frappe à coups redoublés d'une discipline ou martinet à nœuds. Enfin, un dernier



Fig. 72.

démon, assis près de l'enfer, ergote et discute avec ses

pareils fort occupés à tourmenter les damnés de marque qu'ils viennent de recevoir. Ces divers suppôts de Satan rappellent singulièrement celui chevauchant Béhémoth (fig. 27) du *Liber Floridus* de la Bibliothèque de Gand et font, comme ce dernier, présager les personnages diaboliques de nos peintres satiriques et fantastiques.

La figure 72, empruntée à un manuscrit flamand de la Bibliothèque communale de Cambrai[1] datant du XIIIe siècle, représente également l'enfer; on y remarquera une importance plus considérable encore donnée aux gueules des monstres qui en figurent l'entrée. Les têtes effroyables des bêtes de l'Apocalypse, qui entourent l'antre noir où nous voyons les damnés, semblent les produits du cauchemar le plus épouvantable. Partout dans les traits déliés de l'artiste calligraphe (le sujet est dessiné à la plume), on retrouve des têtes qui se mêlent en un chaos fantastique, de l'effet le plus saisissant. Le côté satirique et comique nous est fourni par un démon placé hors de l'enceinte infernale, qui, avec une baguette, semble s'amuser à taquiner une des sept têtes couronnées de la bête écarlate de l'Apocalypse. Son type velu et sarcastique est assez semblable au diable ergoteur du rouleau manuscrit du *British Museum* dont nous venons de voir la reproduction. La figure 73, empruntée à un manuscrit (nº 5) de la Bibliothèque de Saint-Omer, représente cette fois, étroitement liés, des sujets à la fois religieux, diaboliques et satiriques tels qu'ils étaient représentés dans les mystères. A gauche, au centre de l'initiale, se trouve figuré le miracle de la *Résurrection;* au-dessous se trouvent les élus dans le céleste séjour; ceux-ci sont représentés nus et lèvent les mains jointes au ciel; ils marchent par couples, hommes et femmes. Quatre anges, vêtus d'une tunique blanche très longue, semblent garder le paradis et sonnent de leurs longues trompettes. A droite s'éloigne le triste cortège des damnés, voiturés dans une brouette, poussée par un démon estropié s'aidant d'une

[1] Bibliothèque communale de Cambrai, manuscrit nº 397bis.

jambe de bois, tandis qu'un autre démon cornu tire au moyen d'une corde passée en bretelle l'étrange véhicule. Tout en s'acquittant fort joyeusement de sa besogne, ce dernier démon joue de la cornemuse comme le faisaient les mendiants ambulants de l'époque. Parmi les damnés figurent, fort irrévérencieusement, selon l'usage du temps, rois, évêques et quelqu'autre personnage de marque dont on a voulu faire la satire.

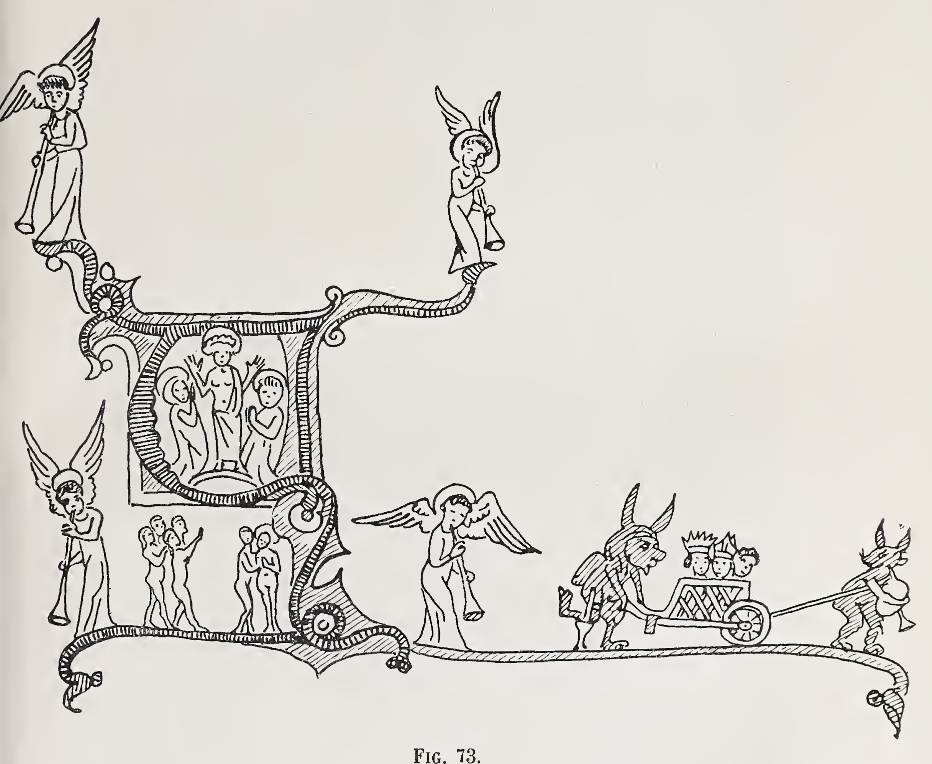


FIG. 73.

La figure 74, tirée d'un *Miroir du monde*, datant du XIII[e] siècle et conservé à la Bibliothèque nationale de Paris (fonds français), dépeint l'enfer sous la forme assez prosaïque d'un énorme chaudron simplement posé sur les flammes.

Un démon aux pieds de griffon apporte sur son épaule un damné qu'il jette sans façon, la tête la première, dans le lieu infernal. Ce démon rappelle la forme traditionnelle du satire antique, dont il a le profil de bouc et les cornes. Un autre diable, tenant dans ses griffes le crochet caractéristique, qui semble l'insigne même de ses fonctions diaboliques, voltige au-dessus des réprouvés et attire à lui à l'aide de son engin le nouveau venu. Sa tête est plus hideuse que celle de son compagnon, car sa bouche est armée de défenses pareilles à celles du sanglier, et son corps velu est pourvu d'un aileron bizarrement placé près de sa queue. Au-dessus de l'enfer, on aperçoit un fragment d'un *Jugement dernier* représentant la *Résurrection des morts*, sujet favori chez nos premiers peintres flamands.

Le miracle de Notre-Dame par Gauthier de Coincy, n° 9229 de la Bibliothèque royale de Bruxelles, outre quelques très belles miniatures peintes sur les premières pages du livre, fait défiler devant nos yeux de petits tableaux décelant une observation humaine curieuse, jointe à des visions diaboliques hallucinantes de la vie des saints ermites. Malgré les prières des moines, ceux-ci sont exposés aux tentations des ribaudes, mais, grâce à l'intercession de la Vierge, l'ennemi du genre humain finit par être vaincu.

Une des miniatures de ce manuscrit représente la lutte satirique de deux démons se disputant une âme, tandis qu'un troisième semble se rire de leurs efforts.

Au-dessous d'eux, nous voyons l'enfer qui se trouve représenté sous sa forme traditionnelle au bas de la composition [1].

Ces sujets diaboliques, précurseurs des diableries satiriques de Bosch et de Breughel le Vieux, présentent quelquefois une horreur intense, comme par exemple folio 71, dans *la Fin du monde,* où nous voyons des anges verser, à l'aide de grandes coupes, du feu et des métaux en fusion sur les derniers survivants des humains.

[1] Ce manuscrit est indiqué dans le catalogue de la Bibliothèque de Bruxelles comme étant du XIII[e] siècle (fin).

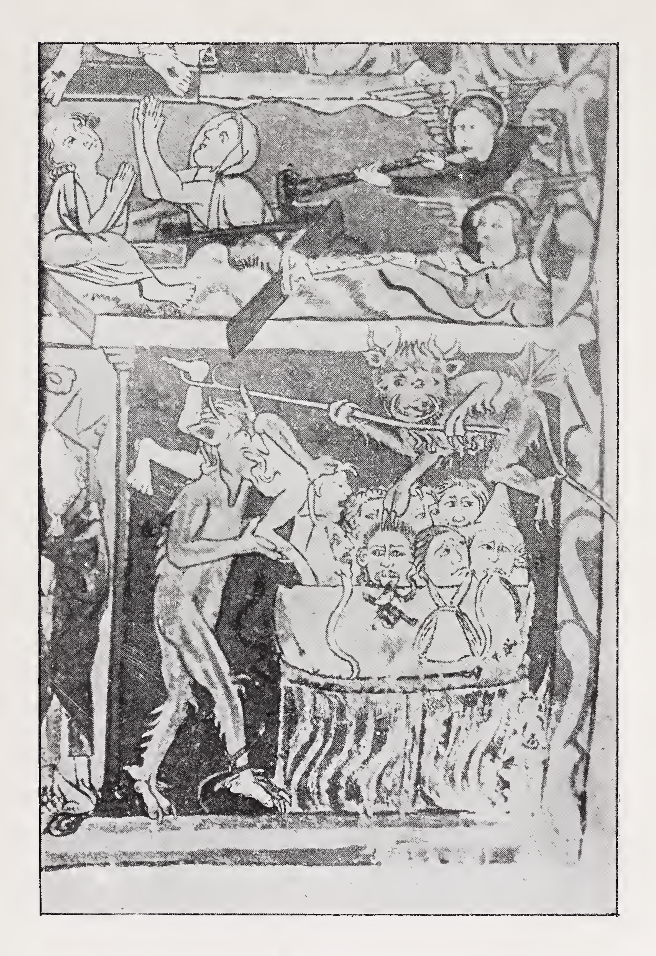


FIG. 74. — L'Enfer d'après le *Miroir du monde*, manuscrit du XIIIe siècle.
(Bibliothèque nationale de Paris.)

Le diable apparaît, au moyen âge, dans toutes les circonstances de la vie et spécialement à l'instant de la mort. Dans la figure 75, il se saisit de l'âme d'un méchant qui vient de mourir, et cela malgré la présence des membres de la famille du moribond, qui entourent la couche funèbre et semblent vouloir le défendre contre les entreprises de l'ennemi de l'humanité. L'âme du mort est figurée, conformément à la tradition, par un petit enfant qui lui sort de la bouche largement ouverte. Cette petite composition est empruntée à un *Rym-Bybel* de Jacob van Maerlant conservé à la Bibliothèque de Bruxelles (manuscrit n° 15001, fol. 301). On croit généralement que ce magnifique manuscrit a été exécuté pour quelque opulent patricien de Gand ou de Bruges au XIVe siècle.



Fig. 75.

Dans la miniature (fig. 76), également empruntée au même manuscrit, nous voyons deux démons égayer la scène si dramatique de la mort de Jésus. Ici encore, on remarquera que les âmes sont représentées par de petits enfants sortant de la bouche du bon et du mauvais larron. Les âmes sont saisies au passage, l'une par un ange penché sur le cadre, l'autre par un démon voltigeant également hors de la bordure. Les larrons

sont tous deux revêtus de cottes de mailles et nous offrent ainsi une satire visible des soldats et des chevaliers, ces ennemis naturels du peuple, représentés ici comme des criminels.



Fig. 76.

Le côté humoristique et comique de cette composition est complété par un petit diable assis à califourchon sur la bordure du cadre et qui indique d'une façon dérisoire l'inscription placée sur la croix du Christ.

C'est surtout du XIVe au XVe siècle que se développe de plus en plus, dans la satire figurée, comme dans la littérature flamande, cette goguenardise où l'on vise moins à l'esprit qu'à l'utilité pratique.

Les mystères deviennent de plus en plus réalistes. On y observe, comme dans les miniatures des manuscrits, cette finesse dans les détails qui fait présager nos grands peintres primitifs. Une de nos représentations religieuses les plus anciennes eut lieu à Maestricht vers 1330. Elle est connue sous le nom de *Maestrische Paaschspel* (jeu de la Passion). Les sujets représentés furent, entre autres, la création du monde, la conspiration des anges rebelles, la révolte de Lucifer et la

chute d'Adam et d'Ève. La figure 77, tirée du *Psautier de la Reine Marie* (manuscrit, Reg. 2. B. VII), du Musée Britannique, et datant des premières années du XIVe siècle, nous donne une idée de la façon comique dont ce dernier sujet était représenté dans les mystères de l'époque.

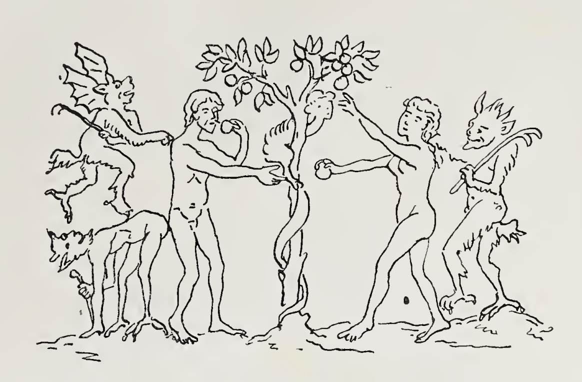


Fig. 77.

Les démons, qui intervenaient souvent dans les parties satiriques des drames sacrés, viennent ici compléter le sujet d'une façon étrange. L'un de ceux-ci encourage Ève à commettre sa mauvaise action en lui frappant familièrement l'épaule, en signe d'encouragement. Un autre vole vers Adam et le pousse doucement vers l'arbre aux fruits défendus. Il cache derrière le dos son harpon, arme ordinaire des diables dans les mystères. Un troisième démon coupe la retraite au père de l'humanité, qui s'approche avec une répugnance visible. La pose grotesque de ce dernier démon nous rappelle les plaisanteries d'un goût douteux qui firent rire nos ancêtres primitifs et qui eurent encore un si grand succès dans les compositions satiriques du XVIe siècle.

La nudité de nos premiers parents était toujours représentée avec une grande simplicité et avec une innocence non moins grande : « Adoncques se doit lever Adam tout nud et faire grandes admirations en regardant de tous costés », dit un écrit

du temps; le moment d'avoir honte viendra plus tard, lorsque le serpent « sorti de son trou » aura fait son office. « Adoncques doit Adam couvrir son humanité, faignant d'avoir honte », et plus loin : « Ici se doit semblablement vergogner la femme et se muser (cacher) de la main [1]. »

Ces prescriptions sont très intéressantes, parce qu'elles nous expliquent les poses que van Eyck, dans son polyptyque de Gand, a données à Adam et à Ève se « musant » également de la main. Nous voyons ainsi que l'influence des mystères fut sensible, non seulement dans les sujets satiriques, mais aussi dans la grande peinture religieuse.



Fig. 78.

La figure 78 du même manuscrit (le *Psautier de la Reine Marie*, du Musée Britannique) semble également inspirée des tableaux vivants qu'offraient alors les mystères. Nous y remarquons l'entrée de l'enfer, un des sujets favoris de ces représentations populaires. Comme nous l'avons vu plus haut, l'entrée des régions infernales affectait toujours la forme de la gueule d'un animal monstrueux, par où entraient et sortaient les démons. On les voit ici apportant de toutes parts les âmes des damnés, que d'autres diables reçoivent et précipitent dans les bouches de l'enfer. Déjà, comme dans les diableries plus tardives de

[1] J.-J. Jusserand, *Le théâtre anglais*. (Revue des Deux-Mondes, 1893, p. 850.)

nos maîtres drôles, ces démons s'acquittent fort gaiement de leur besogne. Nous verrons que cette diposition de l'entrée de l'enfer, figurée par la gueule largement ouverte d'un monstre, persistera dans les siècles suivants. Nous y trouvons également d'autres constructions usitées dans les mystères et légèrement indiquées dans la composition.

Dès cette époque apparaissent déjà les scènes allégoriques, dont le XVe siècle a abusé, sous le nom de moralités ou *Spelen van zinne* [1], et dont nous retrouverons le côté à la fois satirique et moralisateur dans maint sujet drôle de Jérôme Bosch ou de Breughel le Vieux.

La vie du Sauveur est ordinairement découpée en tableaux d'un réalisme hardi, qui donnent l'avant-goût des sujets religieux tels que les interprétèrent nos maîtres satiriques.

Les scènes de ménage entre Joseph et Marie, deviennent de plus en plus curieuses au point de vue des mœurs, mais trop de grossièreté s'y mêle pour qu'on puisse les reproduire. L'opposition entre les fureurs d'Hérode et la douceur de Marie et de son époux est poussée au point le plus exorbitant. Joseph, qui tout à l'heure injuriait sa femme en termes intraduisibles, devient un saint tellement gentil et suave qu'on a peine à le reconnaître. Les moindres détails portaient : il emporte avec lui en Égypte ses « petits outils », quoi de plus touchant ! Au moyen âge, on s'attendrissait là-dessus, on pleurait et tout aussitôt on était prêt à se réjouir à nouveau des farces les plus énormes et les plus grossières, dont les mystères étaient émaillés [2]. A côté de ces facéties burlesques, on trouvait des scènes de comédie populaire satiriques, où l'esprit d'observation abondait. Nous avons recueilli une preuve curieuse de l'influence des mystères sur nos miniaturistes dans un grand frontispice qui orne la première page d'un manuscrit du XIVe siècle, n° 3997, de la Bibliothèque nationale de Paris (fonds latins). Nous y voyons l'image, fort peu idéale, de

[1] STECHER, *Histoire de la littérature néerlandaise en Belgique,* p. 130.

[2] J.-J. JUSSERAND, *Le théâtre anglais.* (REVUE DES DEUX-MONDES, 1893.)

l'archange Saint-Michel, sous la forme d'un homme d'âge mûr, ventripotent et chauve, satire probable du personnage qui remplissait le rôle dans les mystères et qui, connu par l'artiste, a été représenté ainsi d'une façon si peu idéale à la fois satirique et réaliste.

Dans la partie supérieure de cette page, si intéressante pour l'origine de notre art national, se trouve représenté, d'une façon non moins réaliste, un concile où le pape, sans couronne, est entouré de personnages ecclésiastiques, marquant par leurs physionomies expressives qu'ils ne partagent pas la manière de voir de leur chef hiérarchique.

De Eerste Bliscap van Maria, joué le 24 mai 1444 au Sablon, à Bruxelles, eut un tel succès que le magistrat décida qu'on jouerait chaque année une des joies de Marie. Cette œuvre, composée par Franschoys van Ballaer, de la Gilde du Livre (*Het Boek*), fourmille de personnages à la fois satiriques et allégoriques, tels que : *Nyt* (Envie), *Bitter Ellende* (Misère amère), sujets que nous verrons affectionnés par Breughel le Vieux.

Parmi les pièces alors représentées, celle d'*Hérode* ou le *Massacre des Innocents* était considérée comme particulièrement fertile en éléments comiques et satiriques [1]. L'humeur fanfaronne d'Hérode et les injures vulgaires échangées entre les mères juives et les soldats chargés d'égorger leurs enfants, ne manquaient jamais d'exciter le rire des spectateurs [2] !

Plus remplis d'épisodes satiriques, étaient les miracles, qui se jouaient déjà antérieurement aux mystères. Ceux-ci étaient analogues aux *Representazioni* des Italiens, mais surtout aux *Miracle plays* de l'Angleterre. On y tolérait une grande liberté d'invention dans les détails : on y avait surtout pour but de plaire et d'amuser. Le *Spel van der Nyeuwervaart* (Jeu du Saint-Sacrement) au XVe siècle en est une preuve certaine ; on y voit

[1] Th. Wright, *Histoire de la caricature*, p. 267.

[2] Ce sujet fut exécuté par Breughel père et fils avec un sentiment dramatique qui fait contraste avec cette tradition.

des scènes de diableries satiriques rappelant les enfers et les tentations de Breughel ou de Bosch, notamment l'épisode où l'évêque de Liége se trouve aux prises avec l'esprit du mal [1].

Het leven van sint Truyden (La légende de saint Trudo) contient également des scènes comiques ou populaires entre Lucifer, Léviathan et Baalberith.

Une ravissante miniature de Jean Fouquet, conservée à Chantilly, nous donne une image prise sur le vif de ce qu'étaient les mystères et miracles au XVe siècle. Le sujet représenté, c'est la *Vie de sainte Apolline*. L'action principale jouée par la sainte et ses bourreaux, se passe à terre sur la place publique. Tout autour sont disposés des tréteaux composés d'un rez-de-chaussée et d'un premier étage qu'un rideau peut fermer. La loge supérieure figurait le paradis, et les anges, les bras croisés, sont représentés sur leur escalier attendant leur tour d'entrer en scène. Une autre loge contient les musiciens; une troisième, le trône du prince. Celui-ci est vide, car Julien l'Apostat, un sceptre fleurdelisé à la main, vient de descendre par une échelle pour prendre part à l'action principale. L'enfer a la forme traditionnelle d'une gueule de monstre largement ouverte. (Souvent celle-ci était machinée et s'ouvrait et se fermait alternativement.) Dans la composition de Fouquet, elle est comme d'habitude posée à terre pour faciliter la sortie des démons qui avaient constamment à intervenir dans le drame pour maintenir l'entrain de la foule. L'apparition, au milieu des spectateurs, de ces êtres hideux, velus, hurlants et faisant mille contorsions, ne se passait pas sans cris et « avecque grande terreur des petits enfants », comme disait Rabelais. La miniature représente plusieurs de ces démons, aux pieds fourchus, sortis de l'enfer. On y remarque aussi un bouffon qui, pendant le martyre de la sainte, marque son mépris de la façon décrite par Jean de Salysbury dès le XIIe siècle, en montrant sa personne d'une manière *quam* [2] *crubescat videre*

[1] Stecher, *Histoire de la littérature néerlandaise en Belgique.*

[2] J.-J. Jusserand, *Le théâtre anglais.* (Revue des Deux-Mondes, 1893, p. 849.)

vel cynicus et rappelant ainsi les moyens comiques employés par nos premiers amuseurs.

L'enfer fut de tous temps la partie la plus soignée et la mieux machinée des mystères. La gueule largement ouverte qui en représentait l'entrée, tout en s'ouvrant et se refermant, jetait des flammes par les naseaux et vomissait sur la foule ses démons armés de harpons qui poussaient des hurlements affreux. Des profondeurs de sa gorge s'élevaient des bruits épouvantables : c'étaient les gémissements des damnés que l'on imitait fort bien en choquant entre elles « marmites et chaudrons ».



Fig. 79.

La figure 79, représentant un fragment du théâtre où fut

jouée la Passion à Valenciennes, en 1547 (Bibliothèque nationale de Paris, fonds français, n° 12536), donne une idée de la machination employée pour ces intermèdes diaboliques dont le goût fut si général dans nos populations.

Comme on a pu le voir plus haut, les représentations du séjour infernal dans les mystères au XVIe siècle étaient restées sensiblement les mêmes que celles dont les manuscrits des siècles antérieurs nous avaient donné une idée assez complète. La ressemblance de la représentation du mystère de Valenciennes au XVIe siècle avec la miniature de Fouquet du XVe siècle, décrite plus haut, est encore plus sensible.

Dans la figure 79, nous voyons également les démons velus et cornus, armés de harpons, sortir de la gueule monstrueuse posée à terre et constituant la porte de l'enfer. Celle-ci, largement ouverte, nous permet de voir, dans un chaudron, au milieu des flammes, plusieurs damnés hurlant de douleur. L'entrée du séjour diabolique est complétée par une construction bizarre et compliquée, ayant des fenêtres, des balustrades et une tour ouverte, dans l'intérieur de laquelle tournent les roues de supplice. Au-dessus de ces damnés torturés, on voit des dragons et des monstres infernaux vomissant du feu. Tout en haut de la tour, chevauchant un dragon, on voit un démon cornu, muni du harpon caractéristique, servir d'enseigne vivante au séjour terrible des réprouvés. A côté de l'enfer, on aperçoit une autre construction en flammes, où d'autres malheureux s'accrochent désespérément, comme dans les prisons du moyen âge, aux barreaux d'une large fenêtre. Nous sommes probablement en présence d'une succursale de l'enfer ou bien du purgatoire, qui avait, comme le ciel et divers autres séjours, pignon sur rue, ou plutôt sur la scène.

Les diables hantèrent la plupart de nos anciens miniaturistes ; nous avons vu celui si typique du *Liber floridus* au commencement du XIIe siècle (Bibliothèque de Gand), dont le caractère à la fois terrible et comique présage d'une façon si curieuse les personnages infernaux des diableries de nos peintres satiriques des XVe et XVIe siècles. La *Biblia sacra* du même dépôt nous montre cette fois (fig. 80) un démon intime-

ment lié à un sujet religieux, car il supporte un tableau tout en hauteur représentant superposés les sept épisodes de la Genèse. Aux angles se remarquent les figures symboliques des quatre évangélistes.

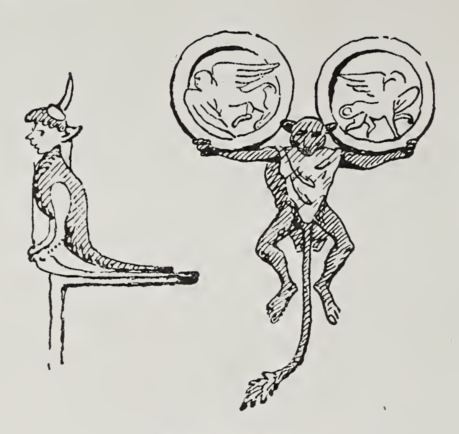


Fig. 81 et 80.

La figure satirique 81 est tirée d'une lettrine, du même manuscrit, qui date du XIIIe siècle.

L'*Imperatoris Justinia Institutiones* (manuscrit n° 22 de la Bibliothèque de Gand) contient également un nombre considérable de figures diaboliques les plus variées. L'élément animal monstrueux, dont les peintres de diableries tirèrent un si grand parti, offre des conceptions tellement fantastiques que nous ne les verrons plus guère dépassées, même dans les personnages les plus fantasques de Bosch. Les contorsions les plus étranges, les expressions les plus amusantes y foisonnent. La tête et bien d'autres parties du corps humain s'adaptent de la façon la plus inattendue à des parties d'animaux invraisemblables. La figure 82 nous montre, entre autres, un être formé d'une tête de moine sur laquelle s'emmanche une jambe nue et un bras démesurément long, saisissant un serpent, qui se termine lui-même en une tête barbue finissant en feuillage. A côté, nous voyons un diable presque classique, aux cornes rugueuses, tenant d'une main un objet étrange,

ressemblant vaguement à une fleur de lys héraldique, et de l'autre une écuelle. Un être étrange, à tête de cheval décharnée, se roule dans le bas, battant l'air de ses pattes de griffon; à côté se dresse un animal fantastique indéfinissable, à sabots de cheval, ayant à sa partie postérieure une tête humaine, dont la barbe, très longue, finit en un enroulement (fig. 82, 83, 84 et 85).

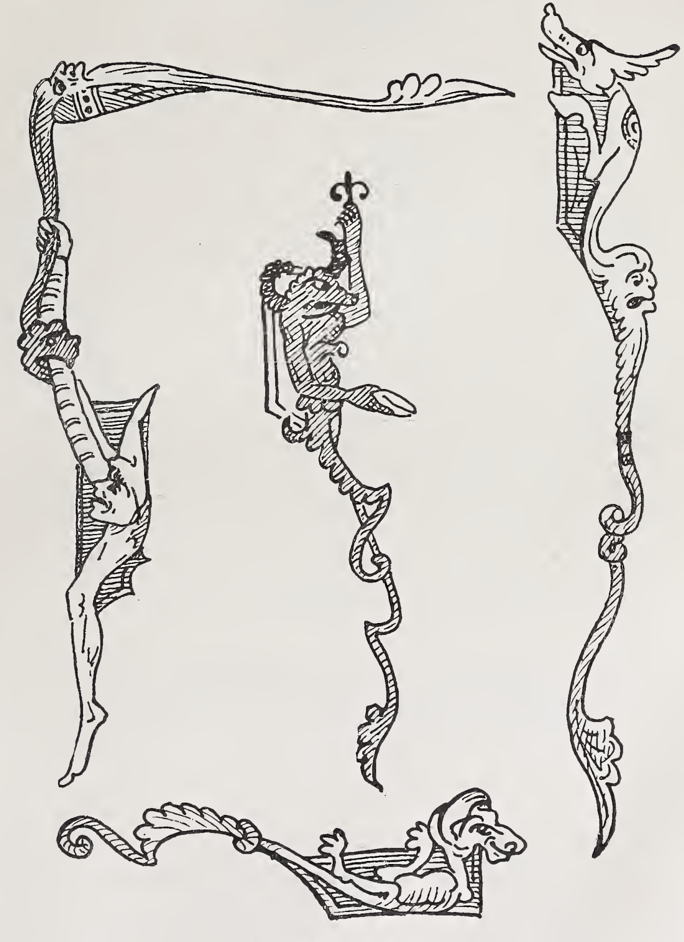


Fig. 82, 83, 84 et 85.

Un aigle, un âne, un loup et un oiseau fantastique à sabots de solipède, vraies conceptions infernales, se remarquent à d'autres endroits du manuscrit.

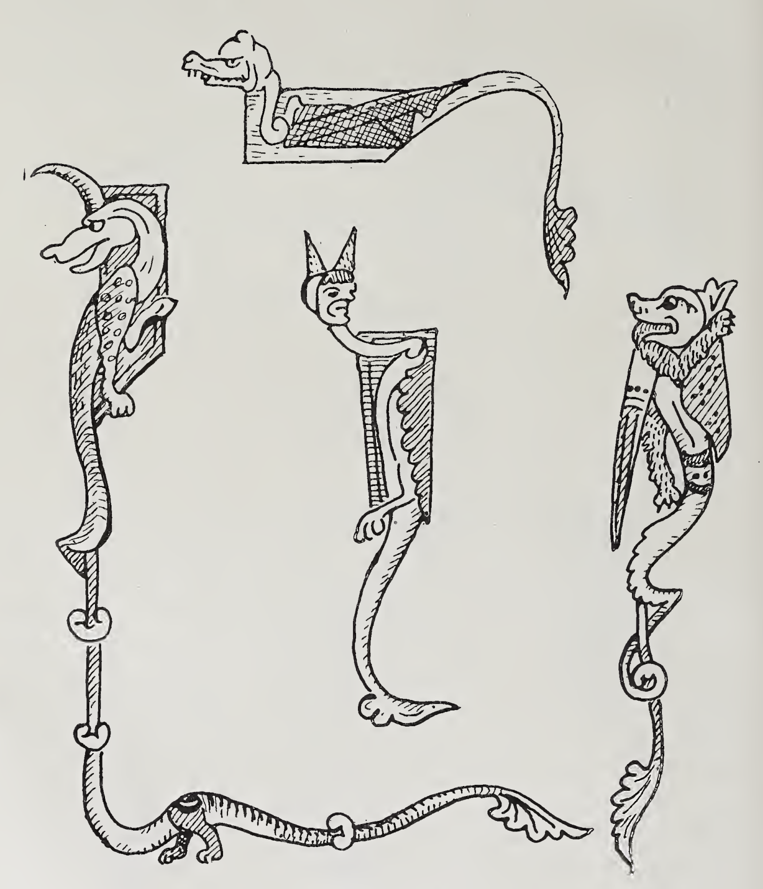


Fig. 86, 87, 88 et 89.

Les êtres fantastiques des figures 86, 87, 88 et 89 offrent la même diversité et la même imagination folle. On y remarquera une tête décharnée de guivre emmanchée sur un cou enroulé et se terminant en une draperie complétée par une

queue étrange. Au-dessous, une tête de bête diabolique, portant sur le front une corne menaçante, se dresse sur une patte de panthère, tandis qu'elle en soulève une autre au sabot caractéristique et que son corps s'allonge en un arrière-train de lézard fantaisiste. Une tête humaine, montrant une expression effrayée, se voit à côté; ses deux cornes forment une satire probable des coiffures féminines d'alors, et un cou mince et démesuré la relie à un corps disparate terminé par une feuille.

Les mouvements et les expressions de ces êtres bizarres, sobrement indiqués, dénotent un artiste particulièrement doué pour le genre satirique. A noter spécialement le comique d'une espèce de tête d'ours essayant de se mordre dans l'épaule, que l'on remarque à droite (fig. 89).

On sait que les démons étaient souvent représentés sous la forme d'animaux et spécialement sous celle du dragon. La figure 90 nous en montre plusieurs qui ont été dessinés d'après une miniature qui se trouve dans un manuscrit conservé aux archives du Séminaire de Namur. C'est une *Apocalypse* qui date du XIVe siècle. Les anges, armés de la lance et protégés d'un écu, attaquent l'esprit du mal, qui a pris ici la forme de dragons. Tous sont frappés au même endroit, à la gueule. Le plus grand, en souvenir de l'Apocalypse, est représenté avec plusieurs têtes, dont une grande et plusieurs petites.

La démonologie ne se trouve pas moins bien représentée dans divers manuscrits de la même époque, provenant de l'ancienne « librairie » de Bourgogne, à la Bibliothèque royale de Bruxelles.

Le *Diurnale*, XIVe siècle, n° 9427, renferme des têtes de bêtes effrayantes, semblables au crocodile, dont la gueule, largement ouverte, doit représenter l'entrée de l'enfer. Elles offrent cette particularité, qu'elles sont dépourvues de mâchoire inférieure, mais possèdent par contre deux mâchoires supérieures. Dans l'ouverture béante se voient les flammes du séjour des maudits.

Le *Missale*, n° 9217 (fonds de Louis de Maele), encore du XIVe siècle, contient également la représentation de nombreux dragons et autres hôtes infernaux. L'entrée de l'enfer, toujours

selon la tradition, y est figurée, comme dans le manuscrit cité plus haut, par une double gueule, où l'on aperçoit, au milieu des flammes, les damnés. Même dans les sujets religieux tels que la descente du Saint-Esprit parmi les apôtres, l'artiste a trouvé le moyen d'enlacer la composition dans un serpent énorme, recélant à moitié dans son ventre, élargi en cet endroit, une figure diabolique à deux pattes tenant une fourche.

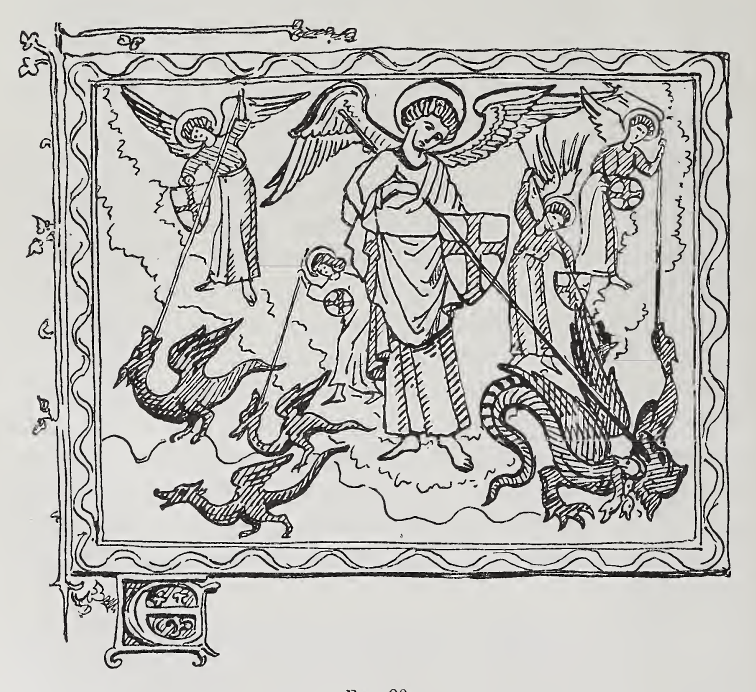


Fig. 90.

Le groupe de la figure 91 constitue une scène saisissante et satirique du transport d'un damné vers les lieux infernaux, telle qu'elle était probablement mimée dans les intermèdes des mystères. Un démon femelle, aux traits les plus hideux, s'est attelé à une corde passée sur son épaule, et traîne un

malheureux tout nu, attaché par la jambe. La tête et le corps du maudit frôlent rudement le sol. Un autre démon, aux traits ironiques, ajoute à son supplice, en se préparant à s'asseoir sur son visage ou à lui faire quelque autre farce grossière et cynique alors à la mode. La diablesse, déjà décrite plus haut, porte au bas des reins la figuration d'un visage qui regarde le patient d'une façon à la fois cruelle et comique.



Fig. 91.

Cette composition est empruntée au *Bestiaire* de Strasbourg, déjà cité, et qui semble avoir eu pour auteur un de nos « imagiers » voyageurs, qui répandirent en Europe un si grand nombre d'œuvres anonymes.



Fig. 92.

La figure 92 est la reproduction d'une autre sculpture flamande qui orne une stalle de l'église de Corbeil, près de Paris. C'est une allusion curieuse aux pratiques de sorcellerie auxquelles nos ancêtres attachaient une si grande importance. Nous y voyons une sorcière qui, grâce à ses incantations, a

réduit le démon en son pouvoir et en abuse étrangement en lui sciant la tête avec un instrument de l'aspect le plus terrifiant [1].

On sait que les sorcières, entre autres pouvoirs, avaient celui de transformer à leur volonté les personnes en animaux. Guillaume de Malmesbury raconte, dans sa chronique, l'histoire de deux sorcières qui avaient coutume d'attirer les voyageurs dans leur chaumière et de les transformer en chevaux, en pourceaux ou en d'autres animaux, qu'elles vendaient ensuite et dont elles dépensaient le prix en festins et en orgies. Les anciens contes flamands, où l'on parle de méfaits analogues des sorcières, sont nombreux.



Fig. 93.

La sculpture de la cathédrale de Lyon (fig. 93) paraît représenter quelque scène de sorcellerie de ce genre [2]. La femme nue est évidemment une sorcière, et le bouc à tête humaine qu'elle chevauche, comme l'animal qu'elle fait tournoyer au-dessus de sa monture, sont des hommes métamorphosés, victimes de ses cruelles incantations.

[1] Nous verrons plus loin que ces sujets de sorcellerie furent fréquents chez nos peintres de diableries au XVIe siècle, et qu'ils se continuèrent au siècle suivant dans les œuvres fantastiques de D. Teniers, ainsi que dans celles de ses imitateurs.

[2] La figure 93, comme la précédente, se trouve dans l'*Histoire de la caricature, etc.*, de Th. Wrigth, p. 127.

La *Nef des fous,* de Sébastien Brandt, qui eut un si grand succès dans nos contrées, nous offre également quelques figurations de démons qui inspirèrent peut-être nos artistes fantastiques et satiriques du XVIe siècle.



Fig. 94.

La figure 94 nous en montre un échantillon qui ne le cède en rien, en laideur et en imagination fantasque, aux êtres fantastiques et grotesques qui peuplèrent les créations diaboliques de Bosch, qui d'ailleurs florissait déjà à l'époque des premières éditions de ce livre. Cette estampe fait la satire de la folie des avares. Un de ceux-ci, coiffé de la cape des fous, est poussé par le diable, à l'aide d'un soufflet, vers des trésors accumulés dans des sacs.

Un curieux dessin à la plume (fig. 95) représente la *nef de l'enfer* et date de l'année 1500. Cette composition a été évidemment inspirée par le livre de Sébastien Brandt. Nous y voyons des fous nombreux, dirigeant un navire sur le mât duquel se tiennent divers démons avec qui les fous semblent en lutte. Ce dessin semble exécuté d'après un de ces chars qui figuraient, nombreux, dans nos joyeuses entrées ou *ommegancs* flamands. L'original de cette reproduction est un dessin à la

plume d'un auteur inconnu, qui se trouve conservé à Nuremberg (*Cod. germ. monac.*, nº 208).



Fig. 95.

Les figures 96 et 97 représentent des fragments d'une frise sculptée du chœur de l'église Saint-Sébald à Nuremberg, ayant pour sujet le *Jugement dernier*. L'ensemble de cette composition, attribuée à Veit Stofz, a été inspiré par un projet de Dürer. Il y a lieu de croire que le grand maître, en faisant exécuter cette œuvre, s'est souvenu de nos artistes flamands, à qui il a emprunté la figuration traditionnelle de l'enfer représentée par la gueule d'un monstre, où le diable précipite ses victimes.

Dans la rangée du haut, on remarque, à droite, un épisode satirique familier à nos artistes du moyen âge, notamment la dispute pour une âme qu'un bienheureux veut emmener au ciel, tandis que le diable, se saisissant de sa jambe, veut l'entraîner en enfer.

Selon la tradition ancienne, les damnés, liés les uns aux autres par une corde, sont attirés vers l'entrée de l'enfer par un démon effrayant, tandis qu'un autre les pousse dans la même direction à grand renfort de coups. Ces démons sont constitués de parties animales et humaines, tels que nous les avons vus représentés dans nos manuscrits et comme nous les verrons encore dans les œuvres diaboliques et sataniques de Breughel le Vieux, continuant les traditions de Jérôme Bosch.

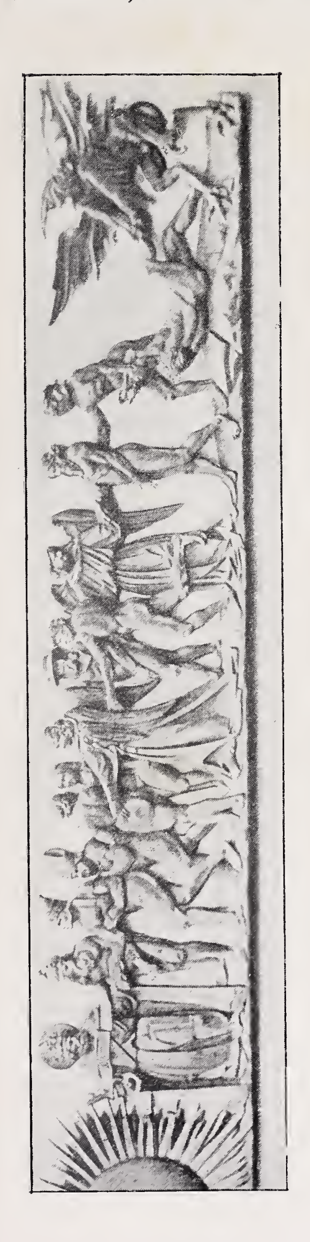




FIG. 96 et 97. — Fragments de la frise sculptée du chœur de l'église de Saint-Sébald, à Nuremberg.

CHAPITRE V.

La littérature française et son influence sur les miniaturistes satiriques.

Influence de la civilisation française sur l'art flamand. — Les fabliaux français satiriques. — La satire de la femme. — Le sire Hains et dame Anieuse. — Le combat pour la culotte. — Succès général de ces satires. — Le *Decretum Gratiani* (Gand). — Les sculptures flamandes des stalles dans les cathédrales françaises. — Les poutres sculptées à Damme. — Le petit Psautier de Bruxelles. — La petite Bible (British museum). — Les vers Moreaux (Bruxelles). — Le moine couveur — Le moine sculpteur (British Museum). — *Les Bestiaires*. — Philippe de Taon. — Signification symbolique des animaux dans les manuscrits. — *Liber Floridus* (Gand). — Anciennes représentations des Sirènes. — Leur signification — Le *Bestiaire* de Strasbourg. — Le miroir du monde. — Le manuscrit de l'Apocalypse (British Museum). — Le *Bestiaire* de l'évêché de Gand.

Jusqu'au XIIIe siècle, l'influence de la civilisation française fut considérable dans nos contrées. La France, par ses brillants sculpteurs gothiques, comme par ses poètes, avait été jusqu'alors le grand foyer de lumière vers lequel s'orientèrent les artistes de tous les pays. Ses mœurs, son art, ses idées, son genre satirique même vinrent s'implanter profondément chez nous et, comme le fit la langue française elle-même, se juxtaposèrent à notre civilisation et à notre langue propre.

On serait tenté de croire que la poésie française, s'adressant surtout à la partie la plus instruite de notre pays, sachant seule le français, fut exclusivement d'un genre relevé et ne célébrait que les hauts faits des chevaliers ou l'honneur de leurs dames.

Nous voyons, au contraire, que nombre de contes ou de fabliaux satiriques, importés par nos voisins méridionaux, eurent, quoique émaillés de farces grossières et de détails grivois, autant de succès dans les châteaux de nos patriciens, que leurs traductions flamandes dans les maisons des artisans ou dans les chaumières de nos campagnes.

Les contes et les fabliaux français qui remontent aux origines mêmes de cette nation [1], eurent une influence incontestable sur nos artistes satiriques flamands, et ils formèrent un fonds où puisèrent avant eux nombre de nos miniaturistes.

Les fabliaux avaient d'ailleurs toutes les qualités requises pour être appréciés par les habitants de la Belgique actuelle. Ils y rencontraient, avec une intelligence réelle de la vie courante et familière, un bon sens frondeur, une ironie souvent maligne et surtout cette tendance à la parodie et à la satire que nous avons signalée déjà comme inhérente à notre race.

M. Petit de Julleville [2] dit à juste titre que la satire fut la raison d'être des fabliaux, quoique cependant leur portée satirique ait été exagérée. Dans les *Miroirs* et les *Ymaiges du monde*, où l'on réunissait un ensemble de ces contes railleurs, nous voyons toutes les classes de la société tour à tour bafouées. Comme le firent nos miniaturistes satiriques, les maîtres drôles, et plus spécialement Breughel le Vieux dans certaines de ses estampes, les trouvères français daubent indifféremment les grands seigneurs, les bourgeois, les moines et les vilains. L'école artésienne a des poètes d'un esprit bien proche de celui de nos Flamands. Comme eux, ils avaient pour idéal le pays de Cocagne, dont nous verrons Breughel faire une satire mordante à l'adresse de ses contemporains. Leurs trouvères chantèrent maintes fois ce pays charmant « où plus on dort, plus on gagne ; où l'on mange et boit à planté, et où les femmes sont d'autant plus agréables qu'elles ont moins de vertus. Mal faits pour le rêve comme pour la colère, reposés dans un optimisme de gens satisfaits [3] », ils se passionnaient plus que de raison, comme le firent nos Flamands de la fin du moyen âge, pour leurs petites querelles municipales et leurs jalousies de métiers.

[1] Petit de Julleville, *Histoire de la littérature française,* t. II, p. 60.

[2] Id., *ibid.,* p. 85.

[3] Id., *ibid.* Voir : *Les Fabliaux,* pp. 57 à 102.

Dans leurs contes tantôt chevaleresques, tantôt grivois, la femme n'est pas épargnée. On y voit souvent percer une sorte de colère méprisante qui dépasse singulièrement les données ordinaires de ces contes. Il ne s'agit plus de ce fonds de rancune que l'homme a toujours eu contre la femme, mais d'un dogme bien défini, profondément enraciné, qui, d'après M. Joseph Bidier [1], peut s'énoncer ainsi : « Les femmes sont des êtres inférieurs et malfaisants, seul un régime de terreur peut les mâter » (comme nous le montrent les fabliaux du *sire Hain et de dame Anieuse;* le *vilain mère*, la *male dame*); et encore, les coups ne suffisent pas, car leurs vices sont vices de nature. Elles sont essentiellement perverses, contredisantes, obstinées, lâches; elles sont hardies au mal, capables de vengeances froides, où elles s'exposent elles-mêmes au besoin, comme on le voit dans les contes des *deux changeurs* et de la *dame qui se vengea du chevalier*. Elles sont curieuses du crime, affolées par le besoin de jouir, comme la hideuse *Matrone d'Éphèse* du XIIIe siècle, le *pêcheur du Pont-sur-Seine, Lefebvre de Crecil,* le *vallet aux douze femmes*, la *femme qui servait cent chevaliers* [2].

Comme le dit fort bien le même auteur, ces fabliaux s'apparentent à l'épopée animale du Renard, car, dans presque tous, on trouve les mêmes satires hostiles, dirigées contre les prêtres et les moines, composées par des auteurs pourtant dévots.

Le *fabliau d'Estourmi* et celui de *sire Hains et dame Anieuse* se rapportent à un sujet que Breughel le Vieux traita avec beaucoup de complaisance, je veux dire la lutte pour la culotte, symbole de la suprématie dans les ménages.

Dame *Anieuse* (ancienne forme française du mot ennuyeuse) était une femme méchante et acariâtre, tourmentant à tout propos son mari, à qui elle jouait les tours les plus pendables. De guerre lasse, sire Hains propose à sa moitié de vider le différend d'une façon nouvelle : « De grand matin, dit-il,

[1] Joseph Bidier, *Les Fabliaux,* p. 90.
[2] Petit de Julleville, *Histoire de la littérature française.*

j'ôterai ma culotte et la déposerai au milieu de la cour; celui qui saura s'en emparer commandera dans la maison. »

Le matinet, sans contredire,
Voudrai mes braies des chaucier,
Et enmi nostre cort couchier;
Et qui conquerre les porra,
Par bone reson monsterra
Qu'il ert sire ou dame du nostre [1].

Dame Anieuse accepte avec empressement le combat, et chacun se prépare à la lutte. Toutes les dispositions ayant été prises, deux voisins, l'ami Symon et dame Aussais, sont appelés en qualité de témoins, et l'objet de la lutte, la culotte, est placé sur le pavé de la cour. La bataille commence par quelques légères satires des formalités préliminaires des combats judiciaires. Le premier coup fut porté par la dame; elle était si impatiente de commencer la lutte, qu'elle frappe son



FIG. 98.

mari avant d'attendre le signal. Bien entendu, les langues, pendant tous ces préparatifs, ne restent pas inactives et surtout celle de la combattante. Elles redoublent leurs efforts pendant la bataille. Profitant d'un moment où son pauvre mari, étourdi d'un horion reçu en plein visage, essayait de reprendre haleine, les regards de dame Anieuse tombent sur l'objet du débat, et la voilà qui se précipite sur la culotte. Le danger ranime

[1] BARBAZAN, *Les Fabliaux,* t. III, p. 383.

l'ardeur de sire Hains, et du malheureux vêtement il ne serait rien resté si la fureur des deux époux ne le leur eut bientôt fait lâcher prise pour s'attaquer de plus belle.

Hains fiert sa fame enmi les denz
Tel coup que la bouche de denz
Li a toute remplie de sancz
« Tiens ore » dist sir Hains « an,
Je cuit que je t'ai bien atainte.
Or t'ai je de deux colors tainte.
J'aurai les braies toutes voies.

Néanmoins, dame Anieuse tient bon et rend coup pour coup; la lutte continue encore avec des chances diverses, jusqu'à ce qu'enfin, saisie par les cheveux et renversée dans un panier, se trouvant par fortune derrière elle, la mégère finit par avouer sa défaite. Le voisin Symon, arbitre du champ clos, proclame vainqueur le sire Hains, qui reprend triomphalement possession de sa culotte avec les avantages y attachés.

Dame Anieuse n'a plus qu'à se soumettre; elle le fait loyalement et de bonne grâce. Le poète assure même qu'elle se montra pour le reste de sa vie épouse obéissante et dévouée.

L'auteur, Huges Piaucelles, termine son fabliau en recommandant la leçon à tout homme affligé d'une femme acariâtre. Les maris du moyen âge prirent la recommandation fort à la lettre, et cela en dépit des lois édictées pour empêcher les mauvais traitements auxquels les femmes étaient trop souvent en butte.

La figure 98 constitue un sujet en tous points conforme à ce conte. C'est la reproduction d'une partie de Miséré des stalles en bois sculptées de la cathédrale de Rouen. On sait que ces stalles ont presque toutes été exécutées par nos huchiers et imagiers flamands ou brabançons, entre autres par Paul Mosselman, le plus connu d'entre eux, qui avait travaillé déjà dans le Berry et que M. de la Bordes[1] croit né

[1] M. de la Bordes, *Les ducs de Bourgogne,* t. I, p. cxix.

à Ypres [1] Hennequin d'Anvers, Guillon du Chastel, Flamand, et Laurens d'Ypres en Flandre (Laurens d'Ysbre Flament) y travaillèrent également. On remarquera qu'ici le mari, dans la chaleur de la lutte, a tiré son couteau, avec lequel il semble vouloir mettre en lambeaux l'objet du litige, plutôt que de s'en dessaisir.

Ce sujet, que nous voyons populaire chez nos imagiers flamands sculptant les stalles de la cathédrale de Rouen, eut le même succès en Allemagne, où van Meckene, près d'un siècle avant Breughel, représenta le même sujet à plusieurs reprises. Le croquis (fig. 99), exécuté d'après une gravure très rare de cet artiste, datée de 1480, nous montre la femme victorieuse, enfilant d'une main la culotte, tandis que de l'autre, elle force à grands coups de quenouille son mari vaincu à filer à sa place.



Fig. 99.

Une illustration d'un manuscrit (*Schwänke à Inspruck*, 1456) consacre en un dessin satirique à la plume le triomphe de l'homme qui brandit victorieusement une grosse trique, tandis que sa femme, à genoux, semble implorer son pardon.

[1] Jules Destrée, *Étude sur la sculpture brabançonne au moyen âge.* (Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, 1899, t. XIII, p. 299.) Paul Mosselman est considéré par de la Bordes, mais sans preuves, comme étant né à Ypres. Nous penchons à le croire Brabançon. En tous cas, il a été inscrit dans la gilde des Imagiers de Bruxelles.

Le curieux *Bestiaire* de Strasbourg (com. du XIVe siècle) nous offre (fig. 100, 101 et 102) trois autres épisodes de cette éternelle lutte entre l'homme et la femme.



Fig. 100, 101 et 102.

Dans le premier groupe, la lutte en est arrivée à sa phase la plus animée, les deux adversaires se prennent littéralement aux cheveux. Quoique l'homme se soit en partie dépouillé de ses vêtements pour combattre plus à l'aise, on prévoit facilement l'issue de la rencontre, car la femme frappe avec un entrain qui semble devoir immanquablement lui assurer la victoire. Dans le second, l'homme, complètement nu, tient une grosse pierre qu'il soulève de sa main droite pour montrer ce que sa force a de redoutable, tandis que la femme, sans crainte, l'a saisi par les cheveux et paraît assurée de l'amener à merci.

Le troisième groupe représente l'homme à genoux ; il demande un pardon que son tyran féminin veut bien lui accorder d'un geste de clémence condescendante.

Ces images satiriques, comme les fabliaux qu'elles illustrent, nous montrent que la femme, malgré sa faiblesse physique, est d'ordinaire plus dangereuse qu'on ne le suppose, et que son influence surpasse celle qu'elle est sensée recevoir de l'homme [1].

[1] P. Cahier, *Nouveaux mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le moyen âge*. Paris, p. 161.

C'est le souvenir de ces querelles de ménage, donnant lieu à des satires souvent comiques, qui inspira aussi les auteurs des mystères où nous avons vu l'antagonisme si humain entre les sexes se reproduire jusque dans les discussions intimes entre Marie et Joseph, aboutissant parfois aux échanges d'injures les plus inénarrables.

Les miniatures satiriques représentant des infortunes conjugales, empruntées probablement à des contes ou fabliaux français, sont nombreuses. Le *Decretum Gratiani* du XIIIe siècle (manuscrits n°s 20-1380 de la Bibliothèque de Gand), nous offre notamment un sujet où nous voyons la femme adultère favoriser l'introduction de son amant dans la chambre conjugale. On voit ce dernier s'approcher doucement de la couche de l'épouse infidèle, tandis que son mari, confiant, dort à ses côtés.

Un dessin conservé au cabinet des estampes de Berlin nous montre un groupe formé par une femme qui serre dans ses bras son mari tandis qu'elle tend la bouche à un galant qui se penche vers elle derrière le dos de son époux berné.

Les sujets inspirés par les fabliaux français ne sont pas moins nombreux dans les sculptures décorant les stalles de la cathédrale de Rouen; outre celui du *Sire Hains et dame Anieuse,* dont nous connaissons l'histoire, on y remarque *le lai d'Arioste,* ainsi qu'un défilé satirique des métiers et des corporations [1]. D'après M. Langlois, « chaque parclose était ornée d'une figure en ronde bosse, représentant des moines dans des attitudes grotesques et satiriques. Celles-ci furent abattues à coups de hache pour faire cesser les saillies qu'elles provoquaient ».

Ces sculptures sont des plus intéressantes pour l'histoire du genre satirique flamand, parce qu'elles nous montrent le cycle des motifs populaires satiriques les plus familiers à nos ancêtres.

[1] J. Destrée, *Étude sur la sculpture brabançonne au moyen âge.* (Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, 1899, t. XIII, p. 303.)

Dans l'étude de M. Destrée sur *la sculpture brabançonne*, nous voyons quatre reproductions de ce genre (p. 304) : l'une représente un homme coiffé d'un énorme turban tenant une lance ; l'autre, deux moines attablés, dont l'un deux, tenant un broc énorme, incite l'autre à boire plus que de raison; puis un moine encapuchonné marchant à quatre pattes, tandis que plus loin deux jeunes diacres se disputent pour la possession d'un phylactère [1].

Des sculptures flamandes satiriques, exécutées dans les églises françaises et dont les moulages sont conservés au Musée de Kensigton (galerie d'architecture), représentent, entre autres sujets, deux femmes assises devant le feu de la cuisine où bout une marmite. A en juger d'après leurs expressions et attitudes, il y a vive contestation, et l'objet de la discussion semble être un morceau de viande, que l'une d'elles porte sur un plat. La dame au plat se tient sur la défensive, prête à se servir d'une cuiller à pot contre son antagoniste qui brandit un soufflet [2].

Deux chapiteaux ayant la même provenance ont plutôt trait à la lutte entre les sexes, dont les péripéties variées semblaient spécialement intéresser nos ancêtres. Dans ces deux derniers cas, c'est la femme qui semble victorieuse.

Ces sculptures, en pays flamand, présentaient souvent les caractères d'une grivoiserie bien plus osée, comme nous en avons un exemple dans les poutres en bois sculpté de l'hôtel de ville de Damme, où, chose curieuse, nous voyons des sujets profanes juxtaposés à des personnages religieux :

« Au-dessous du roi David, voici un manant levant la queue d'une truie et examinant d'un air gouailleur l'orifice mis à découvert [3]. A côté de la Vierge tenant l'Enfant Jésus et accom-

[1] Tous ces sujets ainsi que les suivants semblent les illustrations de fabliaux ou contes alors en vogue en France et en pays flamand.

[2] D'après M. Th. Wrigth, qui reproduit cette scène dans son livre cité plus haut, cette sculpture daterait de 1342.

[3] H. Fierens-Gevaert, *Psychologie d'une ville. Essai sur Bruges*. Paris, 1901, p. 118.

pagné de deux archanges musiciens, un fils légitime d'Uylenspiegel défait sans vergogne ses chausses et s'apprête à verser sur la tête des visiteurs un hommage à sa façon [1]. La troisième poutre nous montre un prophète aux pieds duquel une femme nue se prépare à prendre un bain [2]. Nos ancêtres, bien entendu, n'attachaient aucune idée indécente à ces drôleries naturalistes... »

Le *petit Psautier*, dit de Gui de Dampierre, de la librairie de Bourgogne (Bibliothèque royale de Bruxelles), contient, dans ses amusants encadrements de pages, l'illustration probable de plus d'un conte ou fabliau d'origine française. Parmi les plus curieux, il faut citer celui du moine couveur, dont le texte ne nous est pas parvenu.

Nous y voyons (fol. 120) un religieux, reconnaissable à son froc brun et à sa capuche, couver consciencieusement des œufs, qui se trouvent empilés en grand nombre dans une cuvelle qui lui sert de nid. Il en soulève un et semble, par une mimique compréhensible de tous, vouloir indiquer que celui-ci n'est pas frais.

Ce conte ou fabliau dut avoir un grand succès en pays flamand, car le British Museum (Département des manuscrits) possède une *Bible* écrite en Flandre, datant du commencement du XIVe siècle, où nous trouvons un sujet analogue.

Là aussi, nous voyons un moine couver des œufs ; le geste est à peu près analogue. Mais dans la version du manuscrit flamand de Londres, le moine couveur semble vouloir activer l'éclosion de l'œuf en le rapprochant des effluves brûlantes qui

[1] Ayant eu l'occasion de revoir récemment ces poutres à Damme, j'ai pu constater que le sujet satirique est plus complet que le ferait supposer la description trop sommaire de l'auteur. La scène représente un tribunal, où une femme accuse son mari de certain défaut physique. Celui-ci répond d'une façon toute flamande en abaissant ses chausses et en présentant au juge les pièces du procès.

[2] La femme se trouve au bain avec un compagnon, conformément aux usages du temps.

émanent d'une face diabolique, rayonnante comme un soleil dans le ciel[1].

La physionomie du moine présente une expression de malice grivoise, que l'on observe également dans la composition satirique du manuscrit de la Bibliothèque royale de Bruxelles. Peut-être les deux miniatures se complètent-elles, et nous donnent-elles la moralité du conte ou fabliau, c'est-à-dire que tout ce qui vient du diable est mauvais, que même les rayons émanant de sa face sont nuisibles et corrompent ce que l'on met en leur contact.

Le manuscrit n° 10,435, peint à Cambrai (fin du XIIIe siècle), appartenant à la Bibliothèque nationale de Paris (fonds latin), contient (folio 126, verso) un sujet analogue. Un homme couve des œufs dans une cuvelle, et un autre regarde par transparence un œuf frais pris dans un second nid momentanément abandonné.

Deux illustrations d'un manuscrit français (de 1320), enluminé par un artiste flamand (British Museum, *dep. of mss.* 2, B, VII), se rapportent à deux autres contes ou fabliaux, dont le texte nous est connu. C'est l'histoire d'un jeune moine qui cumulait les fonctions de sacristain et de directeur des travaux d'art qui s'exécutaient alors dans son monastère. Un jour, en voyant représenter par des artistes nomades, sur une muraille de son couvent, l'enfer et le paradis, il fut pris du

[1] Voici la description qu'en fait M. E. Maunde Thompson, directeur en chef du Musée Britannique : « A monk is seated in a nest on a ful number of eggs, from which are evidently destined to merge the Devils' brood, monks like himself; and to hasten the operation he has picked up on of the eggs, and holds it aloft to receive the full warmth of the fiery rays which are given out from a fiend's face above, as from the sun. Nothing could be more humourous than the leer on the face, and the posture of this setting monk. The drawing occurs in the margin of a leaf of a *Bible,* written in Flanders early in the fourteenth century. (*The grotesque and humourous in illustration in the middle-ages.*) *Bibliographica,* part VII. (Paternoster House-Charing Cross road). London, réédité en 1901, pp. 321-322.

désir de les imiter. Son premier essai fut merveilleux, car il représenta un diable si laid, que personne ne pouvait le regarder sans effroi.

Tant qu'un deable a fere emprist;
Si i mist sa poine et sa cure,
Que la forme fu si obscure
Et si laide, que cil doutast
Que entre dues oilz esgardast [1].

Encouragé par ce premier succès, notre moine continua jusqu'au bout son travail. Jamais portrait du diable n'avait été si ressemblant :

Si horrible fu et si lez,
Que tretous cels que le veaient
Sur leur serement afermoient
C'onques mès si laide figure,
Ne en taille ne en peinture,
N'avoient à nul jour veue,
Que si eust laide véue,
Ne Déable miex contrefet
Que cil moine leur avait fet [2].

Le démon se trouva offensé, et la nuit suivante s'étant montré au sacristain, il lui reprocha d'avoir exagéré sa laideur. Il lui enjoignit, sous peine de châtiment, de briser la sculpture et d'en faire une autre où il serait représenté avec une physionomie et une tournure plus sympathiques.

Bien que l'apparition se fût renouvelée trois fois, le pieux moine, loin de lui obéir, fit d'autres portraits du démon encore plus laids que le premier. Pour s'en venger, le diable s'en vint un jour à l'improviste et brisa l'échelle sur laquelle le moine était monté pour travailler. Le pauvre sculpteur eût été tué sans aucun doute si la Vierge, à laquelle il était très dévot, ne lui était venue à l'aide en le saisissant par la main.

[1] *Fabliau de Méon,* t. II, p. 414.
[2] *Idem.*

C'est ce dénouement qui est représenté dans le manuscrit cité plus haut [1]. On doit noter dans les physionomies des deux démons mis en scène cette expression de joyeuse humeur que nous avons remarquée déjà chez la plupart des êtres infernaux représentés au moyen âge.

D'après une autre version du même fabliau, l'esprit du mal s'y prit autrement. A force de ruses, il parvint à rendre le malheureux moine amoureux fou d'une « honeste » dame du voisinage. Les deux amants complotèrent, non seulement de fuir ensemble, mais aussi d'emporter le trésor de l'abbaye, qui était à la garde du sacristain. Découvert et arrêté dans sa fuite, encore nanti du corps du délit, le trésorier infidèle fut jeté en prison. Là le diable lui apparut et lui promit de le délivrer de tous ses embarras, à la simple condition qu'il briserait sa hideuse statue et en ferait une autre le représentant, lui le démon, sous des traits séduisants.

Trop heureux d'en être quitte à si bon marché, le prisonnier s'empressa d'accepter la proposition, et le diable prit la place du sacristain, tandis que celui-ci, regagnant sa cellule, alla se coucher comme si rien n'était.

Quand, le lendemain, les autres moines le trouvèrent dans son lit et l'entendirent décliner toute connaissance du vol ou de l'emprisonnement, ils coururent à la prison et y trouvèrent le diable enchaîné, qui, après quelques échantillons de son humeur turbulente, rompit ses liens, laissant les moines convaincus que toute cette aventure était une machination du démon. Le moine sculpteur, fidèle à sa promesse, fit un nouveau diable, qui cette fois n'eut plus rien de repoussant.

Une autre histoire, très populaire dans les anciennes chroniques, c'est celle du moine de Saint-Ouen, qui eut une aventure d'amour à peu près analogue. Lui aussi était sacristain, et il profitait des facilités que lui donnait sa position pour se rendre tous les soirs auprès de sa maîtresse. Il devait

[1] Cette miniature est reproduite dans l'histoire de la caricature de Th. Wright, p. 64.

traverser un pont jeté sur la petite rivière de Robec, qui se trouvait sur son chemin. Une nuit les démons, qui l'avaient guetté dans son excursion coupable, l'atteignirent sur le pont et le jetèrent à l'eau. Un diable s'empara de l'âme du noyé, et il l'aurait certainement emportée si un ange n'était venu la réclamer en raison de ses bonnes actions. La dispute prit une telle importance, que le duc Richard (sans Peur), dont la piété égalait le courage, fut appelé pour trancher le différend.

Une miniature du British Museum [1] représente les deux démons jetant sans cérémonie le moine coupable dans la rivière. L'un d'eux semble rire en voyant les jambes nues du religieux, découvertes par sa chute.

Les *vers moraux*, manuscrit n° 9,411 du catalogue de la Bibliothèque royale de Bruxelles, contiennent une grande quantité de fabliaux illustrés par des artistes flamands (XIIIe siècle) (fig. 115).

La miniature de la figure 103 représente l'épisode final du conte *del unicorne et del serpent* [2].

L'homme, réfugié sur un arbre, voit celui-ci rongé à la base par des carnassiers, puis renversé par la licorne qui le fait tomber dans l'enfer, dont nous voyons la gueule, largement ouverte, disposée pour le recevoir [3].

Ce même sujet est traité dans une miniature analogue, dans le manuscrit n° 7,208 de la Bibliothèque nationale de Paris.

Les encadrements et bas de pages du même manuscrit (*les vers moraux*), n° 9,411, fourmillent de sujets satiriques

[1] Ces deux compositions se trouvent également reproduites dans l'ouvrage de THOMAS WRIGHT, *Histoire de la caricature et du grotesque, etc.*, pp. 65 et 66. La seconde est aussi citée dans le *Catalogue of prints and drawings in the British Museum*. D. I. Satires, vol. I, par G.-W. Reid, p. 2.

[2] Ce fabliau se trouve dans le *Nouveau recueil, etc.*, de Jubinal.

[3] Le conte *del unicorne et del serpent* se trouve également dans le *Miracle de Notre-Dame*, manuscrit 9229 de la Bibliothèque royale de Bruxelles.

et plaisants, représentant des satires ou parodies assez anodines des jongleurs et menestrels. Un de ceux-ci tient une épée en équilibre sur son menton, folio 138, de *li conte de l'Aver*, et un autre racle à l'aide d'un râteau champêtre un semblant de violon, dans *li conte du Pélican*, folio 114. C'est à ce dernier fabliau que se rattache une miniature satirique où nous



Fig. 103.

voyons un homme, un paysan, brandir une hache pour pourfendre un limaçon à tête diabolique, qui semble le regarder d'une façon ironique. La figure suivante, non moins satirique, met en scène, dans *li conte de Héraus*, le diable avec son inséparable crochet, qui s'empare d'un méchant malgré tous les efforts faits pour lui échapper [1].

[1] Ces derniers contes ne se trouvent pas dans l'ouvrage de Jubinal.

Le manuscrit de Cambrai, déjà cité plus haut, de la Bibliothèque nationale de Paris, n° 10,435 (fonds latin), présente une particularité des plus curieuses. Les scènes satiriques, ou petits tableaux vivants, illustrant les encadrements des pages, se rapportent pour la plupart à des personnalités connues par l'artiste, dont une inscription à l'encre rouge indique ordinairement le nom.

Ainsi nous voyons *me dame de Talincourt* faire un geste de pudeur alarmée à la vue d'un cavalier entreprenant, l'implorant à genoux. Des groupes à peu près semblables se rencontrent fréquemment; celui du folio 60 (verso) s'applique à *medemisele de Bailloel;* celui du folio 61 v°, à *medemisele de Baisselnest;* au folio 115, nous voyons en plus de son nom *demisele de Bironcourt* accompagnée de ses armoiries. Des scènes analogues, où les personnages sont également reconnaissables par leurs armoiries, nous montrent d'autres dames peu cruelles, recevant à bras ouverts leurs galants.

La miniature du folio 39 est d'une satire plus gracieuse; nous y voyons *demisele de Chingnole et Agnès sa sœur*, quoique déjà grandes, s'amuser naïvement avec des jouets.

La satire didactique, fort en faveur chez nos poètes flamands à partir du XIIIe siècle, et dont nous trouverons la continuation dans les œuvres moralisatrices de nos grands artistes satiriques du XVe et du XVIe siècle, fut pratiquée bien avant cette époque par les artistes et les littérateurs français.

Déjà au commencement du XIIe siècle, Philippe de Thaon (ou de Thaum) écrivit en Angleterre, en se servant de la langue française, le *Comput* et un *Bestiaire* dédié à la reine Aelis de Louvain, qui avait épousé Henri Ier, en 1125. Ce *Bestiaire* ou traité de zoologie symbolique, parfois satirique, mérite d'être noté, parce qu'il nous permet de déterminer la portée exacte qu'avaient au moyen âge divers animaux et figures fantaisistes, que nous retrouvons dans les nombreuses compositions satiriques dont nos manuscrits sont émaillés.

Au texte de ce Bestiaire étaient jointes des miniatures explicatives. On y voyait, par exemple, un lion dévorant un âne.

Philippe de Thaon nous apprend que le lion, qui a le col énorme et le reste du corps plus petit et plus faible, représente *Jhesu le filz de Marie.* Le train de devant c'est la divinité, le train de derrière « mult gredle » représente l'humanité. Quant à l'âne, c'est l'image satirique des juifs.

Et par l'asne entendum
Judeus par grant raisun [1].

Après le lion, on voyait le *Monoceros* ou la licorne, qui a la forme d'un bouc et porte une seule corne sur le front. Nous savons comment, par ruse, on captivait cet animal précieux.

Thaon nous dit :

La met une pucelle
Hors de sein sa mamelle
Et par odurement
Monosceros la sent [2].

Dès qu'elle aperçoit la jeune fille, la licorne se laisse prendre sans opposer de résistance.

« L'unicorne c'est Dieu, la pucelle Sainte-Marie et la mamelle la Sainte-Église. »

Chez la plupart des animaux d'ailleurs, l'auteur voit Dieu ou le diable. Le crocodile c'est le démon, et sa gueule ouverte l'entrée de l'enfer. Nous avons vu déjà dans les mystères et dans les manuscrits l'entrée du séjour infernal figurée ainsi par une large gueule menaçante. Philippe de Thaon nous apprend que

Cocodrille signefie
Diable en ceste vie
Quand busche uverte dort
Dunc mustre (montre) enfern e mort [3].

[1] Petit de Julleville, *Histoire de la littérature française. — La littérature didactique,* par Arthur Piaget, t. II, p. 168.

[2] Id., *ibid.*

[3] Id., *ibid.*

Le crocodile « du Nyl », dont on trouve des images si curieuses dans le *Liber Floridus* de la Bibliothèque gantoise (commencement du XII[e] siècle), nous montre que les savants et les artistes du temps s'en faisaient l'idée la plus étrange, car nous le voyons, dans une miniature, gratifié d'une tête ressemblant à celle du lion.

Philippe de Thaon cite l'allégorie de la « Seraine » [1], dont on voit des figurations si nombreuses dans nos manuscrits primitifs comme dans les compositions satiriques et fantastiques de nos maîtres « drôles » du XV[e] et du XVI[e] siècle.

La « Seraine », explique-t-il, a la faiture d'une femme, les pieds d'un faucon, la queue d'un poisson ; elle pleure par le beau temps, mais chante dans la tempête. Les nautoniers qui l'entendent mettent, à sa voix, tout en oubli.

Les sirènes représentent les richesses terrestres ; la mer c'est le monde, la nef le corps de l'homme, le nautonier l'âme.

Comme le chant des sirènes, les richesses pervertissent l'âme, la font « en péché dormir » et la conduisent à sa perte éternelle. Les sirènes saisissent les nautoniers avec leurs griffes de faucon, comme les richesses s'emparent du cœur de l'homme qu'elles ne lâchent plus.

L'homme riche opprime le pauvre ; il est la cause de tueries et de ruines ; alors, comme pendant la tempête, les sirènes chantent ; mais si l'homme riche méprise les trésors terrestres et les répand au nom de Dieu, la sirène se lamente et pleure comme « en bel temps ».

Déjà, dans un manuscrit franc du VII[e] siècle (n° 168 de la Bibliothèque nationale de Paris, fonds latin de Saint-Germain) se trouve une sirène d'un art barbare, ne présentant aucune trace des traditions antiques [2].

[1] Petit de Julleville, *Histoire de la littérature française. — Le genre didactique,* Arthur Piaget, t. II, p. 169.

[2] Elle rappelle notamment les figures étranges que l'on rencontre dans les boucles de ceintures et bijoux francs recueillis dans notre pays à l'époque franque (V[e] et VI[e] siècles).

Une autre figure de sirène des plus curieuses se trouve dans le manuscrit gantois l'*Imperatoris justiniani Institutiones,* déjà plusieurs fois cité. Conformément à la légende des *Bestiaires,* elle est représentée « pleurant et se lamentant par le bel temps ». Le pied de griffon de la « Seraine » est levé, prêt à s'accrocher à l'homme faible. Le miniaturiste lui a ajouté des ailes et un pied de cheval ou de licorne, ce qui la rend plus dangereuse encore, lui permettant de cette façon de tenter l'âme humaine à la fois dans les airs, sur la terre et dans les flots.

Les représentations de sirènes dans le petit psautier de Bruxelles sont très nombreuses : on en voit de toutes façons, notamment avec et sans leurs « siréneaux ».



Fig. 104 et 105.

Le *Bestiaire de Strasbourg* décrit par le P. Cahier [1] nous montre un groupe formé par un homme chevauchant un lion qui décoche une flèche vers une sirène portant dans ses bras un « sireneau ». L'auteur croit y reconnaître le symbole de la tentation repoussée par l'homme fort qui, sans hésiter, court sus au péché avec la certitude de le vaincre [2].

Dans l'espèce de sirène ailée, portant la lance en arrêt contre un moine à croupe de quadrupède, nous voyons la lutte

[1] P. Cahier, *Nouveaux mélanges d'archéologie et de littérature sur le moyen âge.* Paris, 1874, p. 159.

[2] Ce Bestiaire sculpté forme une frise ornant les murs de la cathédrale de Strasbourg. Sculpture présentant, selon moi, les caractères des œuvres de nos statutaires du Tournaisis ou de la Flandre.

tourner au désavantage de l'homme, qui se défend au lieu d'attaquer le mal. La figure presque bestiale du moine guerrier nous montre « qu'il en est arrivé au moment où la passion sollicite son cœur et qu'il ne se met en garde que par manière d'acquit de conscience », faisant prévoir ainsi sa perte certaine.

La femme folle de son corps (baladine, chanteuse ou danseuse publique), est sans doute visée par les groupes des figures 104 et 105 représentant des sirènes chantant ou jouant de divers instruments. Nous avons vu déjà que les prédicateurs et les canonistes du moyen âge n'épargnaient pas les anathèmes aux jongleurs considérés comme suppôts de Satan. La présence de jolies jongleresses, dépourvues de préjugés, parmi les troupes ambulantes d'histrions, était considérée comme un danger encore plus grand pour la moralité publique. Leurs poses lascives et leurs chants grivois excitaient aux plaisirs des sens; « ils réunissaient, pour le regard comme pour l'ouïe, tout ce qui peut enflammer la luxure, n'oubliant rien de ce qui peut exciter le vice », disait, dès le XIIe siècle, Jean de Salisbury. On les voit, dans le *Bestiaire de Strasbourg*, représentées avec le corps séduisant des sirènes, tandis que leurs pattes de griffon ou de porc disent clairement leurs vices et le danger de leurs



Fig. 106.

approches. Elles accompagnent leurs chants en jouant de divers instruments de musique, ajoutant ainsi l'attrait de l'art à leur beauté funeste qu'elles tiennent du démon.

La figure 106 semble également inspirée par les objurgations de Jean de Salisbury ainsi que par celles de nos évêques, qui ne furent pas moins empressés à défendre à leurs ouailles les représentations si courues des histrions.

Ce groupe, tiré d'un bas de page du manuscrit 103 de la Bibliothèque communale de Cambrai, est une satire dirigée contre les descendants des mîmes où leur public n'est pas épargné. Le joueur de cornemuse, symbolisant l'histrion, est représenté maigre et long, les cheveux ébouriffés, et il souffle de toutes ses forces dans son instrument. On voit ses joues violemment gonflées; son corps se termine en forme de bête aux pieds fendus, comme ceux du démon. Le public est satiriquement figuré par un animal à deux pattes qui écoute religieusement et dont la stupidité béate se lit fort bien sur la physionomie.



Fig. 107 et 108.

Dans les reproductions suivantes (fig. 107 et 108), sirènes et centaures sont aux prises. L'artiste a représenté d'un côté la séduction et de l'autre côté la force brutale, la première voulant subjuguer l'homme fort et bien armé représenté par un centaure. Philippe de Thaon, dans sa description de l'écliptique, parle ainsi du centaure qu'il ne considère pas comme un être fabuleux :

E ceeo dit nostre armaire
Que Des fit sagitaires,
Ke humaine figure
Ad tresque à la ceinture;
Cheval est de derère
Un arc tant arrere (*sic*).

Les écrivains ecclésiastiques voient communément dans le centaure l'humanité animale, c'est-à-dire l'homme se laissant conduire par ses passions indomptées. Giotto, peignant à Assise l'obéissance de saint François, place à la gauche du saint un centaure qui semble prêt à se cabrer à la pensée du sacrifice de sa volonté abandonnée à Dieu. Dans le second des deux groupes (fig. 108), le centaure, plein de force pour combattre une autre force physique, comme celle du lion, se trouve, dans le groupe qui le précède, faible et se défendant mollement quand il s'agit de la séduction morale, représentée par une sirène désarmée, tenant un bouclier.

Plus loin nous voyons, d'après notre naturaliste ancien, le hérisson qui se rend à la vigne et se roule

« rond com pelote »

sur les raisins pour les emporter embrochés sur ses piquants à ses petits ; ici encore c'est le diable qui porte en enfer les âmes des hommes qu'il a su prendre.

Le pélican n'est pas oublié :

Cest oisel signefie
Le fiz sante Marie
E nus si oisel sumes
En facture de humes
Le sumes relevé
De mort rescucité
Par le sanc precius
Que Des laissa per nus.

Comme on peut le voir, chaque figure ou animal enlacé dans les enroulements des lettrines ou les marges des manuscrits avait sa signification propre, symbolique ou satirique.

Les vices et les vertus qui inspirèrent Bosch, Breughel et les miniaturistes du moyen âge, jouent un rôle important dans toute la littérature française; Brunet Latin ou Latini a consacré tout le second livre de son *Trésor* à disserter sur les vices et les vertus. Un important ouvrage sur le même sujet, la *Somme des vices et des vertus*, fut complété en 1279 par un

dominicain, frère Lorens. Cette compilation porte les titres suivants : *Miroir du monde, Somme Lorens, Somme le Roi* ou enfin *Li livres royaux des vices et des vertus.* Comme dans les bestiaires, on y trouve des « ymages » qui sont identiques dans la plupart de ces manuscrits.

L'auteur y décrit la fameuse bête de l'Apocalypse au corps de léopard, à la gueule de lion, aux pattes d'ours, qui avait « sept chefs et dix cornes ». Il montre comment et pourquoi cette bête est le diable. Chacune des sept têtes signifie un des sept péchés capitaux. La miniature représentant la *bête de l'Apocalypse* est conservée, chose curieuse, même dans les manuscrits qui ont abandonné cette figuration pour adopter celle de l'*Arbre de vie* qui a pour racine *Amour*, comme l'arbre de Mort *Convoitise.*

Une miniature très intéressante qui se trouve dans un manuscrit de l'*Apocalypse* datant de 1330, conservé au Musée Britannique [1], représente un combat terrible entre le dragon rouge de l'Évangile et les partisans de la foi, ces derniers équipés en guerre comme l'étaient les soldats de l'époque. Ils attaquent hardiment la bête terrible, l'un avec une lance, l'autre avec une hache de combat; un troisième brandit une lourde épée tout en se couvrant d'un bouclier armorié. Un autre encore lui décoche les traits de son arbalète, qui se fichent jusqu'aux pennes dans son corps et même dans l'une des sept gueules. La physionomie amusée des combattants prouve qu'ils s'acquittent avec un certain plaisir de cette besogne et que l'artiste, auteur de cette miniature, qui a ajouté à ce dragon aux sept têtes une huitième au bout de la queue, a considéré lui-même ce sujet comme ayant un caractère comique et satirique. Le démon, pour lequel tout le moyen âge professa une crainte réelle, n'excluait pas, comme nous l'avons vu plus haut, le désir d'en rire et d'en faire ressortir les côtés grotesques et amusants.

La bête image du péché et de la perte éternelle n'est pas

[1] MAUNDE THOMPSON, *Bibliographica,* t. II, p. 9, et t. VII, p. 329.

toujours représentée sous les formes du vieux serpent symbolique ou du dragon ailé. La figure 109 représente l'homme nu et sans défense en lutte contre le péché figuré par deux énormes carnassiers qui l'ont surpris. L'un d'eux tient dans sa gueule une partie de son bras droit, tandis que l'autre, qu'il a momentanément détourné de lui à l'aide de son bras gauche, semble se rire des vains efforts qu'il fait pour échapper au sort fatal qui l'attend. Ce groupe est encore emprunté au *Bestiaire de Strasbourg*, qui nous a donné déjà tant de sujets curieux et intéressants pour l'explication du genre satirique flamand tel que le comprirent nos miniaturistes et nos peintres primitifs jusqu'à l'époque de la renaissance.



Fig. 109.

La bibliothèque de la ville et de l'Université de Gand possède dans son précieux *Liber Floridus*, manuscrit du XII[e] siècle, dont nous avons donné déjà plusieurs reproductions, une partie consacrée à un *Bestiaire*. Le chapitre intitulé : *Des dragons, des serpents et des couleuvres* [1], est surtout curieux, car on y trouve un *dragon* des plus étranges, dont la physionomie ironique présente un aspect vraiment satirique. Le griffon ailé est compris dans le chapitre consacré aux oiseaux. Les proportions énormes de l'animal représenté ont été rendues sensibles, car il tient dans ses serres et son bec un homme nu, dont il semble vouloir faire une seule bouchée.

[1] *De Dragone et serpentibus et colubris.*

Quoique ne présentant pas toujours des côtés satiriques sensibles, les images des Bestiaires au moyen âge constituèrent des réserves immenses, où puisèrent incontestablement nos artistes drôles du XVe et du XVIe siècle pour l'exécution de leurs sujets de diableries et leurs tentations de saint Antoine.



Fig. 110.

Un Bestiaire peu connu, conservé aux archives de l'Évêché de Gand (XVe siècle), renferme une quantité incroyable de bêtes étranges, à l'existence desquelles on croyait si fermement à cette époque. Nous y voyons le *Polipo* (fig. 110) ayant le corps d'une femme de couleur glauque, et la queue d'un énorme poisson moucheté; ce monstre a saisi un homme qu'il se met en devoir de manger vivant, et cela malgré ses pleurs et ses

contorsions; le *Coruleo* (fig. 111) a le visage d'un homme à l'expression effrayante et le corps d'un marsouin avec deux pattes articulées comme celles d'un homard; le dragon marin,



FIG. 111.

Dracone maris (fig. 112), a la tête d'un poisson et le corps d'un lézard couvert d'écailles avec deux pattes de griffon; son dos



FIG. 112.

est couvert d'épines acérées; le *Bytirone* (fig. 113) est plus étrange encore : c'est une espèce de poisson couvert d'écailles, aux pinces de homard, dont la tête ressemble, à s'y méprendre, à celle d'un soldat couvert du haume, posé sur une cotte de mailles. Cet animal fantastique serre contre lui, à l'aide d'une de ses pattes, un bouclier sur lequel on distingue comme *meuble* les vagues de la mer. Un autre monstre marin porte une tête de moine.

Les diverses variétés de sirènes ne sont pas oubliées dans ce curieux recueil, dont la faune fantaisiste semble inspirée des anciens. On sait en effet comment Oppien, dans ses fables de *La Chasse et la Pêche*, parle d'étrange façon de divers animaux. « Souvent, dit-il, l'hymen rapproche les loups et les cruelles panthères, et de leur union naît la race des thons vigoureux... Les panthères étaient autrefois des femmes charmantes... La girafe est formée par l'union de la même panthère (autrefois femme charmante) et du chameau (!).



Fig. 113.

» L'autruche est le produit du chameau et du passereau...

» Une particularité surprenante que j'ai apprise, nous dit encore Oppien, c'est que les hyènes à robe rayée changent de sexe tous les ans [1]. »

On pourrait continuer ainsi pendant longtemps les citations du savant grec, dont les enseignements merveilleux contribuèrent peut-être, eux aussi, à la genèse de ces animaux fabuleux du moyen âge, que Bosch et Breughel le Vieux transportèrent des Bestiaires dans leurs compositions satiriques picturales, d'un caractère si réellement flamand.

[1] Levêque, *La peinture monumentale.* (Féd. artistique, 1901, p. 231.)

CHAPITRE VI.

Notre littérature nationale thioise et française.

Le *Dietsche catoen,* réaction populaire contre les romans de chevalerie d'origine française. — Les œuvres de Maerlant, considérées comme un miroir de la civilisation flamande au XIII[e] siècle. — Thyl Uylenspiegel. — La lutte des classes. — Les satires des seigneurs et de la chevalerie. — Le *manuscrit de Saint-Omer.* — Le *Petit psautier* de Gui de Dampierre — *Imperatoris justiniani Institutiones.* — Le *Psautier de Luttrel.* — La vie intime des moines au XIII[e] siècle. — Le manuscrit 22. — *Imperatoris, etc.* — Leurs défauts et leurs vices. — Exemples donnés par les évêques. — Satires des évêques. — Le *Livre des keures d'Ypres.* — Les manuscrits du British Museum : le *psautier flamand,* la *Bible,* le *Livre d'heures de Maestricht* et le *Psautier de la reine Marie.* — Les évêques aux *tournois et jugements de Dieu* — Le *Decretum Gratiani.* — Le luxe général, celui des femmes, leurs satires. Le *Manuscrit cotto nero civ.* — Les métiers. — Les œuvres littéraires de Boendael. — La lutte des classes au XIV[e] siècle. — *L'arbre des batailles.* — Le *Livre des Keures* de la draperie d'Ypres. — Les paysans. — *Le vieil rentier d'Audenarde.* — Les fictions littéraires nationales. — *Le voyage de saint Brandaen.* — Le *Livre des merveilles* de Mandeville. — Les dragons, centaures, griffons, etc. — Le *Trésor* de Brunetto Latini. — Le manuscrit 411 de Bruges. — Le *Bestiaire* de l'évêché de Gand. — Les sculptures d'Ellora.

Nous avons vu plus haut le succès de l'épopée bourgeoise du *Renard* chez nos compatriotes, et les satires nombreuses qu'elle inspira. Avec le *Dietsche catoen,* qui remonte aux premières années du XIII[e] siècle, apparaît la réaction flamande, toute populaire, contre la littérature célébrant les aventures de chevalerie raffinées, d'origine française [1].

Les vues simples, le bon sens pratique de nos rudes travailleurs se trouvaient choqués par les apologies de la noblesse d'épée, dont ils virent de tout temps le côté frivole et cruel, et dont ils méprisaient le métier de meurtre et de rapines.

Hare ambacht dat is roef ende moert! [2]

dit une ancienne chanson thioise.

[1] STECHER, *Histoire de la littérature néerlandaise en Belgique,* p. 92.
[2] « Leur métier est pillage et meurtre. »

Toute la littérature flamande du XIII[e] siècle semble empreinte de cette réaction populaire dirigée contre l'influence française, prépondérante dans le parti des nobles et des patriciens.

Maerlant, mieux que tout autre, sut caractériser cette époque troublée; divers auteurs considèrent même ses œuvres comme un miroir fidèle où vint se refléter toute la civilisation flamande de son époque. Effectivement, nous trouvons dans ses écrits un esprit de revendications sociales et un écho terrible de cette haine du prolétaire des villes et des campagnes contre les praticiens et les nobles, ces exploiteurs du pays plat, dont nous avons eu l'occasion de parler déjà dans le chapitre III consacré à la satire par les animaux.

La lutte des classes, qui devait aboutir au triomphe longuement préparé des métiers et du peuple, est la préoccupation constante dans toutes les manifestations de la littérature et de l'art satirique flamand au XIII[e] et au XIV[e] siècle.

Nous la trouverons dans les chansons et les farces dialoguées populaires (*sotternyen*), ainsi que dans les intermèdes comiques qui égayaient alors les représentations religieuses. Plus visible encore, la lutte des classes apparaît dans les miniatures satiriques des manuscrits, car les artistes religieux qui les exécutaient, appartenant pour la plupart au prolétariat ecclésiastique, ne se firent pas faute de soutenir les revendications du peuple contre ses riches oppresseurs, tant civils que religieux. Cet esprit de justice et de revanche sociale, tout en faveur des humbles et des opprimés, nous le trouvons traduit en pages terribles dans les œuvres de Maerlant, où il stigmatise les méfaits des grands, prélats, seigneurs et patriciens.

« Hélas ! s'écrie-t-il, le monde peut-il encore longtemps durer? Les seigneurs n'ont pas plus de loyauté que les sauvages de la Frise ou de la Saxe. Est-ce que Dieu nous a livrés à l'aveugle fortune? » Comme le fera Breughel le Vieux, il s'attaque avec force aux vices des *mauvais bergers*. « Ces hommes de proie, semblables à des fourmis-lions, ne produisent rien, « *doen ghene neringhe* », mais ils s'emparent sans scrupules de ce que le voisin a gagné et épargné. — Et

leur mesnie, « *haer maisenide* », voyez comme elle dévore le pays plat [1] ! »

> Die verteeren dat d'arme lieden
> Souden hebben t'haere noot.
> Deze hebben de kenebacken so groot
> Dat si verteeren in overdaden
> Haer goet te haren scaden [2].

(Ils dépensent follement ce dont les pauvres gens auraient besoin pour soulager leur misère. Ils ont de si fortes mandibules, qu'ils dévorent en orgies tous les biens du peuple, à son détriment.)

Les nombreuses peintures satiriques ayant pour objet de ravaler la noblesse et les puissants de ce monde, s'expliquent par les vers du poète flamand, et mieux encore par le chant mâle et ironique des Kerels dont le refrain était : Et moquons-nous des chevaliers.

« Ende lacht die ruters uit. »

Ces pamphlets de haine et d'ironie sont comme la préface de toute une série de compositions facétieuses et gaillardes où la gaieté, l'observation, la drôlerie flamande et aussi la satire la plus acerbe vont s'épanouir sans souci parfois de la morale ou de la loi. « C'est à ce moment que Thyl Uylenspiegel, l'intarissable frondeur, après avoir voyagé, comme l'esprit même des Flandres qu'il incarne, dans les différentes provinces de la Germanie et de la France (les disciples de Villon s'en souviendront plus tard dans les *Franches Repues*), vient s'installer à Damme par amour de la liberté, des beuveries et des fastueuses ripailles. Il est rableur, menteur, boit rustrement et sans eau, mange à plaisir. Il pille et laronne sans crainte des

[1] D^r^ Te Winkel, *Maerlants Werken, etc.* — Stecher, *Histoire de la littérature néerlandaise en Belgique*, p. 404.

[2] *Spieghel historiael*, III, v. 36, 106, 129. — D^r^ Te Winkel, *Maerlants Werken*, p. 175.

horions et n'est content que quand il a mystifié un grand seigneur ou quelque moine à panse pleine [1]. »

Une miniature (fig. 114) empruntée au manuscrit n° 5 de la Bibliothèque communale de Saint-Omer (France) constitue une illustration curieuse de cet esprit de satire amusante dirigée contre la chevalerie patricienne. Nous y voyons cette dernière représentée par une espèce de centaure (l'homme bestial) luttant, armé de toutes pièces, contre un homme nu (le peuple) ayant une hache pour seule défense.

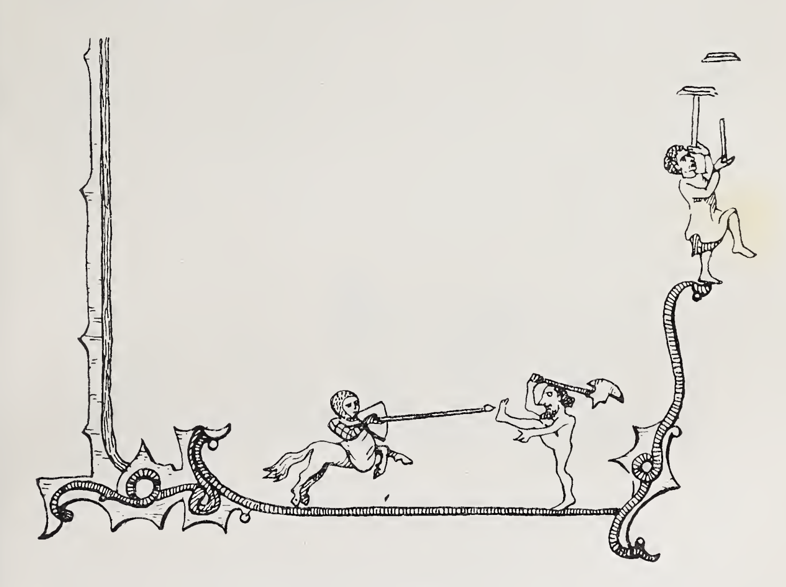


Fig. 114.

Celui-ci, visiblement un ancêtre d'Uylenspiegel, écarte ironiquement de son pied la pointe de la lance dirigée contre lui et s'apprête à pourfendre de son arme terrible le puissant chevalier bardé de fer et protégé par son écu.

[1] A. Fierens-Gevaert, *Psychologie d'une ville. Essai sur Bruges.* Paris, 1901, pp. 74-75.

Cette même satire de la lutte des classes prend le caractère d'une grivoiserie plus grossière et plus flamande peut-être, dans la figure 115, tirée d'un bas de page d'un manuscrit de la Bibliothèque communale de Cambrai (manuscrit nº 103), datant également du commencement du XIVe siècle [1]. Nous y voyons un sagittaire couvert de sa cotte de mailles et le corps terminé en forme de lion, se précipiter, lui aussi, sur un homme nu, dont nous avons vu plus haut la personnification symbolique. Cette fois ce dernier, désarmé, peu désireux d'attendre le choc, fuit à grandes enjambées. Le chevalier (l'homme bestial) bande son arc et s'apprête à tirer sur le fugitif qui, se retournant, montre ironiquement, par un geste digne de notre héros de Damme, le but charnu qu'il aura à atteindre. Peut-être le miniaturiste a-t-il voulu caricaturiser le peuple et prendre une revanche de la bataille de Courtrai, en représentant un vainqueur de la chevalerie française en assez ridicule posture.



FIG. 115.

Le manuscrit nº 9229 de la Bibliothèque royale de Bruxelles, intitulé : *Le miracle de Notre-Dame,* écrit par Gauthier de Coincy, présente, lui aussi, des exemples nombreux de ces satires dirigées contre les nobles et les puissants.

Dans un encadrement de page, nous voyons un roi représenté par un dragon (la bête ou l'esprit du mal) à tête de singe et portant la couronne, se disputer avec une autre figure simiesque coiffée du bonnet de l'artisan. Cette dernière tête

[1] Ou fin du XIIIe siècle.

semble se moquer de son souverain et l'accabler d'injures. Dans la miniature suivante, nous voyons un autre dragon à tête humaine, coiffé d'une couronne ducale ou princière, fort irrévérencieusement saisi par le nez. L'animal diabolique qui se permet cette familiarité déplacée, semble se délecter à la vue de la rage impuissante et des grimaces expressives de sa victime aristocratique.

Le manuscrit de Cambrai, fin du XIIIe siècle, n° 10435 (fonds latin) de la Bibliothèque nationale de Paris déjà cité, semble s'être particulièrement occupé de la chevalerie. Nous avons vu plus haut ses satires animales dirigées contre les dames nobles et les gentilshommes de l'époque, désignés par leurs noms et souvent accompagnés de leurs armoiries. D'autres miniatures nous montrent des satires de chevaliers combattant d'une façon dérisoire ou bien représentés d'une manière fort peu respectueuse. Nous y voyons notamment des bêtes ou dragons ailés, la tête couverte du casque des chevaliers de l'époque, jouter au tournoi lance au poing, couverts de leur écu armorié. Ce manuscrit contient entre les lignes écrites des milliers d'armoiries qui ont été décrites et commentées par M. S. Berger [1]. Les rois et les princes n'y sont pas même épargnés.

Le petit psautier de Gui de Dampierre, du XIIIe siècle, dont nous nous sommes occupé déjà, contient également de nombreuses satires dirigées contre les chevaliers et contre tous ceux qui exerçaient le métier des armes. Nous y voyons entre autres deux combattants à pied se mesurant dans un duel. Leur mimique, très menaçante, ne paraît pas fort dangereuse, car ils semblent se tenir prudemment à bonne distance de leurs épées. Un lion, emblème du courage, leur tourne le dos et les regarde avec dérision du coin de l'œil, par-dessus son épaule.

Dans le chapitre intitulé : l'*Épopée animale*, nous avons

[1] E. Berger, *Étude sur le n° 10435 f. Lat.* (Bull. des ant. de France, vers 1894.)

vu des satires nombreuses des patriciens couverts de leur harnais de guerre et représentés par des singes ou d'autres animaux, tirées de ce même manuscrit.

Un écrit enluminé du XIVe siècle, bien connu des antiquaires sous le nom de *Psautier de Luttrel* [1], nous offre une satire plus cruelle encore : ici le chevalier patricien est représenté par un être grotesque, au type fort peu aristocratique, qui, pour symboliser sa bêtise, s'est coiffé d'un soufflet, montrant ainsi que sa tête ne contient que du vent. Son casque, emblème de la noblesse dont il semble indigne, est tenu d'une façon dérisoire, derrière lui, à l'endroit où le dos change de nom, rappelant ainsi les plaisanteries chères à nos ancêtres et aux descendants de nos mimes et histrions primitifs.

Ces satires dirigées contre la noblesse trouvèrent des revanches chez les trouvères au service des familles aristocratiques du nord de la France, qui ridiculisèrent à leur tour les métiers et les gildes flamandes marchant au combat.

Une satire conservée à Arras et datant du XIIIe siècle, composée en langue hybride, où l'on reconnaît à la fois le picard, le français et le thiois, farcie d'équivoques, représente une de ces épòpées burlesques :

« La « bancloque » sonne l'alarme; l'ost est crié par les rues. A cet appel accourent en foule les tisserands de la colonie industrielle. Les paladins de la navette ont revêtu le harnais d'armes et montent en selle. Simon leur chef les passe en revue et les harangue. Trois mille communiers s'apprêtent à marcher sur Neuville. Le châtelain Huges et son menestrel Gradin sont avec eux. Et maintenant à l'assaut du château ! Après divers épisodes comiques de leur marche en avant, celle-ci est brusquement arrêtée par la foudre qui tombe en leur barrant le chemin, » et le conte finit là [2].

[1] Cette planche figure dans l'*Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art,* par Th. Wright, membre correspondant de l'Institut de France. Traduction de M. Octave Sachot. Paris, Garnier frères, p. 101.

[2] A. Guesnon, *La satire à Arras au XIIIe siècle,* 1900, p. 86. — *Introduction au livre rouge de la Vintaine,* 1898, p. 25.

Le manuscrit 22 (74) : *Imperatoris Justiniani Institutiones*, de la Bibliothèque gantoise, nous montre également les satires du chevalier se cachant, peureux, derrière son bouclier :

Coberto de hierro
Tremendo de miedo.

« Couvert de fer, tremblant de peur, » comme dit le proverbe espagnol. Nous y voyons aussi l'image d'un porte-étendard qui se carre avec insolance en brandissant son pennon réduit en haillons dans la bataille.

Le même manuscrit présente encore des satires nombreuses et curieuses de la vie intime des moines guerriers au XIIIe siècle. Elles sont d'autant plus intéressantes qu'elles émanent d'artistes religieux toujours enclins à médire de leurs confrères.

Plusieurs figures nous montrent quelques-unes de leurs récréations, où ils font, à l'exemple des jongleurs et histrions, des tours d'équilibre que d'autres moines accompagnent en jouant de divers instruments de musique.

Nous y voyons des moines gourmands et buveurs avec des extrémités de reptiles. D'autres, plus explicites, ont trait aux mœurs dissolues de quelques-uns d'entre eux. Un bas de page nous montre une victime du vice étranglée par le diable, qui indique par une mimique expressive du pouce entre les doigts, les causes de sa mort ignominieuse.

Les œuvres de Maerlant nous expliquent, par la conduite des princes de l'Église foulant eux-mêmes aux pieds les préceptes du Christ, les mœurs peu édifiantes du bas clergé et des moines d'alors [1]. Le poète flamand reproche aux évêques leurs palais trop grands, leurs salles trop somptueuses, leurs vêtements luxueux, leurs bijoux ainsi que leurs chevaux fringants :

So es hi vro so wert hi fier
Hy loept en de ryt hare en de hier [2].

[1] *Spieghel historiael*, III, v. 36, 106, 129. — Dr Te Winkel, *Maerlants Werken*, p. 175.

[2] *De kerken claghe*, v. 115. — Dr Te Winkel, *Maerlants Werken*, p. 176.

Il leur faut, comme aux rois, des tables richement servies, couvertes de mets et de vins recherchés.

Willen volgen den heeren naer
Sitten en die tafel voren.

Ils demandent à grands cris

Om dieren spise van goede smake
Ende waer men copt den besten wyn [1].

De ce vin ils boivent plus que de raison; ils vivent, dit-il, dans la luxure et dans l'orgueil.

Vleselik leven, luxurie, ende fier gelaet [2].

Les fables satiriques et populaires d'Odo de Cirington, inspirées peut-être par ces écrits, s'attaquent également à la fausse vertu; nous y voyons l'escarbot qui traverse sans s'arrêter un délicieux jardin où flottent dans les airs de suaves et pénétrantes odeurs. A la fin il trouve sa femme, qui l'attend sur un fumier immonde. « A la bonne heure, dit-il, c'est ici qu'il fait bon vivre! »

« Le moine indigne, ajoute Odo, est semblable à cet insecte qui dédaigne les fleurs et vit de la pourriture. Ni la blancheur des vierges, ces lis vivants, ni la violette des confesseurs, ni la rose empourprée du sang des martyrs ne peuvent le toucher. Mais donnez-lui une catin et un cabaret plein de gens qui rient et qui boivent, et voilà le paradis du moine [3]. »

Ces satires, ainsi que les objurgations de Van Maerlant, nous font comprendre le grand nombre de miniatures satiriques qui existent dans nos manuscrits, prenant à partie les moines et même les plus hauts dignitaires de l'Église.

Un psautier flamand du commencement du XIVe siècle, conservé au Musée Britannique (British Museum, add. manu-

[1] *De kerken claghe,* v. 75. — Dr Te Winkel, *Maerlants Werken,* p. 177.
[2] Dr Te Winkel, *Maerlants Werken,* p. 175.
[3] Auguste Filon, *La caricature en Angleterre.* Paris, 1902, p. 19.

scrit 30,029), contient plusieurs miniatures irrévérencieuses pour nos prélats. Nous y voyons, figure 116, un évêque, sous la forme d'un singe mitré, user de sa crosse pour piler dans



FIG. 116.

un mortier quelque préparation culinaire délectable. D'autres manuscrits du même dépôt nous montrent des moines faisant la cour à la ménagère d'un logis, pendant qu'ils volent derrière elle le lièvre qui mijote sur le feu; d'autres trouvent leur consolation dans la dive bouteille que l'artiste ne manque jamais de représenter d'une dimension respectable. D'autres encore, comme certains personnages de nos kermesses, se soulagent et se montrent très malades [1]. On voit, comme dans une *Bible*



FIG. 117.

[1] *Bible* du Musée Britannique. *Bibliographica*. Londres, 1900, part VII, p. 394.

(fig. 117), un moine à tête de perroquet exerçant son éloquence devant un évêque à tête de singe qui le bénit, tandis qu'autour d'eux grouillent des êtres bizarres représentant peut-être, d'une façon satirique, leurs ouailles.



Fig. 118.

La figure 118, tirée du manuscrit n° 10,435 de la Bibliothèque nationale de Paris, nous montre un autre spécimen des nombreuses satires d'évêques et de religieux qui se trouvent dans ce livre. Ici encore les assistants semblent se moquer d'une façon irrévérencieuse d'un prince de l'Église représenté avec un corps de dragon.



Fig. 119.

Plus curieuse comme tableau de mœurs est la figure 119, où

nous voyons un moine de belle prestance jouant, dans l'attitude aisée d'un violoniste, sur un soufflet en tenant une quenouille en guise d'archet [1].

Une religieuse (béguine ou fileuse?) a relevé ses jupes rattachées à sa ceinture et esquisse, les deux bras levés, un pas seul au son de l'étrange musique [2].

Peut-être doit-on voir dans cette miniature une illustration de l'ancienne chanson flamande :

Wel noneke wilde gy dansen?
Ik zal u geven een paard...

On sait que dans cette ronde, la béguine ou nonette, après avoir refusé de danser pour obtenir une vache ou un cheval, sous prétexte que telle n'est pas la règle du couvent, finit par danser de tout cœur quand on lui promet un mari.

C'est probablement cette même chanson, encore populaire en Flandre, qui a inspiré au miniaturiste du *Psautier de la Reine Marie* (Musée Britannique) un groupe de deux moines et de deux religieuses se tenant par la main, dans une pose charmante, et qui dansent au son d'une guitare, pincée par un moine, et d'une cithare, que touche très gracieusement une religieuse.

Le sujet, quoique satirique, est traité avec tant de tact et de charme, que l'on oublie à première vue que la danse ne figure pas parmi les exercices liturgiques en usage dans les couvents.

Le manuscrit si curieux de la Bibliothèque de Gand [3], manuscrit 22 (74), déjà plusieurs fois cité, nous montre quantité de satires de ces moines guerriers qui se mesuraient si

[1] *Bibliographica,* Londres, part VII, p. 320.

[2] Manuscrit du commencement du XIVe siècle. (Musée Britannique, Stowe. manuscrit n° 17.) *Le Livre d'Heures de Maestricht.* (BIBLIOGRAPHICA, part VII, p. 320.)

[3] *Imveratoris Justiniani Institutiones*, XIIIe siècle.

volontiers en champ clos avec les chevaliers de la contrée [1]. On sait qu'au moyen âge, la robe ecclésiastique n'était pas incompatible avec l'épée. Nous avons vu dans le manuscrit de Saint-Omer, saint Waudrille foncer à cheval à la tête de ses guerriers sur les Normands, frappés de stupeur! Nos évêques de Belgique eurent presque tous à monter à cheval pour soutenir les droits de l'empire de la Lotharingie, dont ils se considéraient les féaux gouverneurs [1], et l'histoire nous apprend qu'ils combattirent non seulement pour sauvegarder leur intérêts, mais encore qu'ils tirèrent l'épée dans les tournois ou dans les jugements de Dieu.

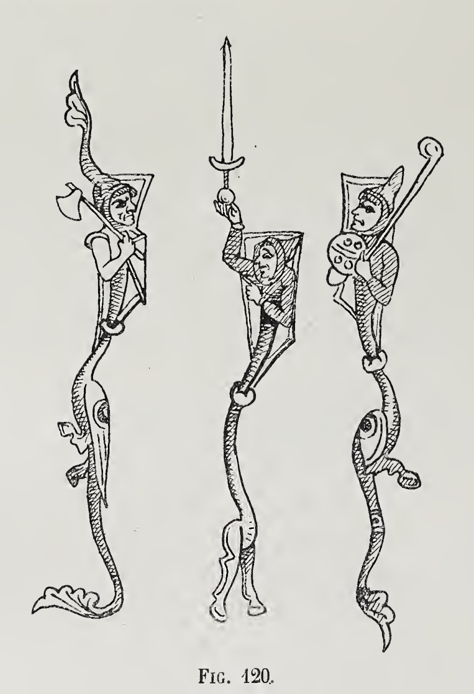


Fig. 120.

Dans beaucoup de couvents, la licence était grande; les miniatures du manuscrit gantois nous en ont donné des

[1] H. Pirenne, *Histoire de Belgique*.

preuves nombreuses. La figure 120 nous montre trois types différents de moines-soldats portant l'écu ou la rondache et armés d'engins meurtriers de formes bizarres.

Tous ces étranges guerriers ont la partie inférieure du corps terminée par des jambes de cheval avec le sabot caractéristique, ce qui indique d'une façon satirique qu'ils étaient également bons cavaliers. Leurs têtes montrent, sous la capuche du moine, des expressions dures et sévères, qui font songer plutôt au soudard qu'à l'homme d'église.

M. Pirenne, dans son histoire de Belgique, nous fait un tableau saisissant de la vie dissolue de nos moines à cette époque, aimant la société peu édifiante des soldats et des chevaliers avec lesquels il se mesuraient volontiers en champ clos. Maerlant nous a déjà appris que l'exemple de ces goûts guerriers venait de haut; car nos évêques étaient les premiers à braver les édits et les brefs des papes défendant au clergé les duels et les tournois. Parmi ces édits et brefs, on doit citer ceux de Célestin III en 1195, d'Innocent III en 1206, et d'Honorius en 1222.

Van Maerlant nous rappelle notamment que Jean Ier, évêque de Liége, défia en champ clos Henri II de Brabant :

> Was des bisscops attente,
> Dat hene roepe soude te campen [1]

et plus loin :

> En de bisscop mede tervaert
> Quam met sinen kempe saen [2].

Le combat eut lieu en 1236, et cela malgré les bulles des saints Pères et les ordonnances sévères de Louis IX. Cet exemple fut généralement suivi.

Henri Goethals de Gand, professeur à la Sorbonne au XIIIe siècle, consacra même un article capital de sa *Somma*

[1] Dr Te Winkel, *Maerlants Werken,* p. 172.
[2] Id., *ibid.,* p. 172.

Theologia à la participation des ecclésiastiques aux duels, et intitulé : *De clericis pugnatibus in duello.*

Le *Decretum Gratiani*, manuscrit 20 de la Bibliothèque de Gand, datant du XIIIe siècle, représente une curieuse rencontre en champ clos de deux évêques bardés de fer et suivis de leurs féaux. Ils portent la mitre sur leurs cimiers et s'attaquent furieusement, montés sur des chevaux ardents. Le sang a coulé déjà et l'on voit deux cavaliers mordre la poussière, l'un d'eux s'accroche à l'encolure de son cheval tombé avec lui. Un des écuyers a perdu son casque dans la mêlée et laisse voir une tête de moine rubicon portant une large tonsure.

Le manuscrit d'Ypres intitulé : *Chest le livre de toutes les Keures de la vile* (sic) *d'Ypre* renferme également les satires religieuses les plus osées, à preuve le *prévôt* mitré de Saint-Martin, figuré d'une façon fort irrévérencieuse (fig. 121).



Fig. 121.

Dans le chapitre concernant la satire par les animaux, nous avons vu saint Denis et saint Christophe portant Jésus, représentés d'une façon satirique dans le même manuscrit.

Le faste des riches bourgeois et surtout celui de leurs épouses n'échappa pas à la satire de Maerlant.

On sait que le luxe de ces dernières était si grand, que Jehane, femme de Philippe le Bel, roi de France, éblouie à la vue des femmes de Bruges en 1301, s'écria : « Je croyais être seule reine et j'en vois ici plus de six cents ».

La coiffure nommée *cornet* ressemblant, malgré sa richesse, à une paire de cornes, fut surtout prise à partie.

Un trouvère de l'époque les décrit comme suit :

De chanvre ouvré ou de lin
    Se font cornues,
Et contrefont les bestes nues,
Qui veulent estre conneues
    Des pruedes Dames [1].

Notre grand poète flamand compare les femmes qui les portent aux taureaux éthiopiens (les *Catablepas* de Pline), et il ajoute qu'elles puent devant le Seigneur :

Die thoret draghet ghehornet so seere
Dattet stinct vor onsen Heeren [2].

Le manuscrit de Cambrai déjà cité, n° 10,435 de la Bibliothèque nationale de Paris (fin du XIIIe siècle), nous offre diverses satires de la même coiffure en représentant les femmes qui les portent, avec des extrémités d'animaux ou de dragons ailés.

Une miséricorde d'église, reproduite dans l'ouvrage de M. Wright [3], nous montre le visage d'une femme d'une laideur monstrueuse, coiffée de ce même bonnet « à cornes », dont le nom seul, évoquant le souvenir des démons cornus, expliquait la réprobation générale qu'elle avait encourue. La dame ainsi représentée semble exciter l'horreur et l'effroi de deux infortunés passants, dont l'un, à sa vue, se couvre de son

[1] A. Jubinal, *Jongleurs et trouvères*, p. 87. — Dr Te Winkel, *Maerlants Werken*, p. 245.

[2] Dr Te Winkel, *Maerlants Werken. De naturen bloemen*, p. 245.

[3] Th. Wright, *Histoire de la caricature et du grotesque, etc.*, traduit par Sachot. Paris, p. 99.

bouclier, tandis que l'autre tire son épée, comme s'il avait estimé sa vie en danger.

Un manuscrit du Musée Britannique (manuscrit cotto nero civ.) représente une satire plus curieuse de la femme à la mode, dont le corps, à moitié retourné, s'offre avec une grâce serpentine que ne désavouerait pas le meilleur de nos peintres de filles à l'époque actuelle. Cette attitude gracieuse fait un contraste étrange avec les pieds palmés et fourchus, la queue frétillante et l'horrible tête, moitié rostre, moitié groin, de l'ennemi de l'humanité [1].

Une autre miniature du XIVe siècle (Bibliothèque nationale de Paris) représente une femme jeune et jolie aidée dans sa toilette par divers démons. L'un lui offre un miroir, un autre la peigne avec soin, un troisième lui fait de la musique, tandis que d'autres diablotins étalent sa longue robe en des plis gracieux [2].

Après avoir stigmatisé les méfaits et le luxe des grands, Maerlant prend hardiment, comme le fit au XVIe siècle Breughel le Vieux, la défense des pauvres gens, de ces mendiants et de ces vilains qui jouèrent un si grand rôle dans l'œuvre de notre grand peintre satirique de la vie campagnarde.

Chose curieuse, le mendiant loqueteux et pittoresque n'apparaît guère dans les peintures satiriques des manuscrits primitifs sous la forme typique que Bosch et Breughel surent leur donner au XVe et au XVIe siècle. Cependant, déjà Maerlant s'en occupe et les plaint. C'est à tort, dit-il, que l'on considère la pauvreté comme une honte et que l'on mésestime les pauvres gens lorsqu'ils sont vertueux :

Armode es grote scame :
Den arme es lichte mesciet ;
Al doet hi wel men achtes niet [3].

[1] Auguste Filon, *La caricature en Angleterre,* p. 23. Paris, 1902.

[2] Une reproduction de cette miniature figure dans *La femme dans l'art,* de Marius Vachon, 1893, p. 105.

[3] Dr Te Winkel, *Maerlants Werken,* p. 248.

Il va même jusqu'à menacer le riche qui le méprise, car, dit-il, un petit animal, le *Leontofona,* cause la mort du lion :

> Ontsiet die cleine ghe grote heeren,
> An onzen Heere vinden ghenaden
> Die emmers den armen sal beraden [1].

Celui-là qui protège les humbles trouvera grâce devant le Seigneur, car le trouvère d'Arras le dit fort bien :

> Nus n'est vilain, si de cuer non [2].

Après Maerlant, c'est Boendale, qui s'intitula son élève, qui exerça la plus grande influence sur les mœurs du siècle suivant. Son dialogue satirique de *Jans' Testye* nous révèle toute la liberté du véritable esprit flamand, dont nous avons trouvé et trouverons l'écho dans les œuvres du temps jusqu'au XVIe siècle.

Avec une audace qui caractérise l'époque, Boendaele critique les théologiens, raille les trouvères. Il stigmatise même la conduite de nos turbulents artisans, dont les insurrections, souvent non motivées, troublaient si profondément le pays. Cet esprit de lutte générale qui caractérise l'époque de Maerlant reparaît dans les combats d'hommes et de monstres que l'on remarque non moins nombreux dans la plupart des manuscrits du XIVe siècle. Son expression la plus complète nous est fournie par une grande et superbe miniature (fig. 122) qui orne le manuscrit n° 9079 de la collection de Bourgogne, et qui nous est connue sous le nom de : l'*Arbre des Batailles.* Nous y voyons l'arbre maudit porter comme fruit, à chacune de ses branches, l'image d'un combat acharné. En haut, les papes en costumes liturgiques, les rois et les empereurs, couronne en tête, se battent avec acharnement, comme le font hiérarchiquement, sur les branches plus basses, chevaliers et

[1] MAERLANT, *Der naturen bloemen,* II, v, 58, 62. — Dr TE WINKEL, *Maerlants Werken,* p. 249.

[2] A. GUESNON, *La satire à Arras au XIIIe siècle.* Paris, 1900.

gentilshommes, médecins, bourgeois et paysans. Les femmes ne sont pas oubliées : nous les voyons également aux prises, brandissant des ustensiles de ménage avec lesquels elles se gourment d'importance. Pour montrer que la désunion et la guerre règnent partout, on voit, au-dessus de l'*Arbre des Batailles*, Dieu lui-même en lutte avec les anges rebelles qu'il précipite dans les enfers du haut du ciel. Ce manuscrit fut composé par l'augustin de Salon, Honoré Bonet, alors que le schisme d'Occident venait d'éclater. M. E. Nys en fait remonter le texte original, avec preuves à l'appui, à l'époque de la minorité de Louis II, c'est-à-dire vers 1387. La Bibliothèque royale de Bruxelles en possède quatre copies ; la reproduction (fig. 122) a été empruntée au manuscrit calligraphié par le scribe David Aubert en 1456.

Cette image de lutte nous fait prévoir déjà ces pages inoubliables des *Grands poissons mangeant les petits*, de la *Bataille des tirelires et des coffres-forts*, où Bosch et Breughel traduisirent, à leur tour, les luttes sociales de leur époque.

Le manuscrit intitulé : *Chest li livre de toutes les keures de la vile d'Ypre* (1363), déjà cité, présente en de nombreuses miniatures, en grande partie satiriques, l'histoire des artisans de nos diverses corporations flamandes.

La partie concernant la puissante corporation des drapiers yprois est surtout très curieuse. Nous y voyons d'abord la *Bresteque* ou Gulden Halleke, où un long clerc ou greffier donne, du haut de l'étage, lecture d'une charte ornée d'un grand cachet vert. Il est assisté de deux échevins et du bailli de la ville. Ce dernier tient à la main une baguette blanche, insigne de son pouvoir. La communication lue, probablement relative à la réglementation de la vente des draps, est écoutée avec attention par la foule cosmopolite qui se presse au bas de l'édifice.

Après ce tableau satirique bien flamand et très réaliste, nous passons à une autre scène dont le décor est constitué par la chapelle des drapiers dite du Saint-Esprit. C'était là qu'étaient vérifiées les laines à leur arrivée d'Angleterre. La miniature



Fig. 122. — L'arbre des Batailles. Manuscrit nº 9079 de la « Librairie » de Bourgogne, XIVe siècle.

nous montre les experts (*warendeerders*) en présence du doyen ou chef-homme s'acquitter activement de leurs fonctions. La vérification faite, on pose les plombs (*loyen*); puis des portefaix (*pynders*) portent sur leurs robustes épaules les balles énormes qui sont dirigées vers le lieu où se fera la vente publique des laines. Comme on peut s'en apercevoir, tous les personnages sont représentés avec de grandes têtes et avec une intention satirique évidente. Le sonneur (*uyt-klinker*) qui les précède et qui annonce aux tintements redoublés de ses deux grandes sonnettes l'heure de la vente, est représenté par un singe; c'était peut-être un ennemi personnel du miniaturiste.

Nous voyons plus loin une curieuse mécanique, qui servait à dévider de nombreuses bobines de laine en un grand écheveau. A côté de la jeune femme chargée de ce travail, se trouve un petit être, diable ou singe, dévidant lui aussi un fuseau. Peut-être est-ce un souvenir des *kaboutermannekes*, ces lutins flamands dont parlent nos légendes et qui travaillaient volontiers pour les humains moyennant un léger salaire [1]?

Au-dessus de ce personnage bizarre, on observe sur sa tour, à moitié cachée dans sa guérite, une châtelaine prétentieuse, au cou démesuré, qui file la laine en laissant pendre son fuseau par-dessus le parapet féodal. Son expression maniérée fait contraste avec celle de l'humble ouvrière au type plébéen qui travaille utilement à sa mécanique. Au pied du donjon, un petit démon tourne un dévidoir. Peut-être l'artiste a-t-il voulu faire entendre d'une façon satirique que le travail fantaisiste de la noble dame n'a pas de valeur et qu'il faudrait être le diable pour dévider son fuseau.

Plus loin les draps (*schaerlaekens*) achevés sont portés aux halles où les plombs communaux sont apposés. La marchandise précieuse sera conservée dans ce dépôt public jusqu'au moment de la foire franche, dite foire de l'Ascension.

Puis les musiciens de la commune annoncent aux sons de leurs longues trompettes, du haut de la tour communale, l'ou-

[1] WOLF, *Niederlandsche Sagen*. Leipzig.

verture de la foire où se vendent les draps. Bientôt accourront sans crainte vers la Grand'Place les marchands étrangers de Hambourg, de Londres ou de Venise, munis de leurs sauf-conduits. Enfin, les ventes faites, les drapiers et leurs familles reçoivent la rémunération de leurs peines. Puis, tous les draps étant vendus, le magistrat fait lancer solennellement, du haut de la tour des halles, les chats gardiens maintenant inutiles, des magasins devenus vides. Les chats victimes de l'ingratitude humaine étaient, avant d'être précipités, ornés de rubans et couverts de fleurs, et leur supplice, qui attirait tous les ans une foule considérable sur la Grand'Place, connu sous le nom de *katte smyting*, n'a été aboli qu'au commencement du XIXe siècle [1].

Le paysan, auquel Breughel donna tant d'importance dans ses œuvres, est placé par Boendale au premier rang de l'échelle sociale.

> Als ic aenmerke al dat de wereld hout bevaen
> So gaet die landtman verre te boven [2].

Le viel rentier d'Audenaerde, datant du XIIIe siècle (Bibliothèque royale de Bruxelles), nous offre diverses représentations de la vie champêtre et des mœurs de nos anciens villageois, qui semblent de pâles précurseurs des paysans épiques que notre grand peintre de kermesses et de mœurs du XVIe siècle évoquera plus tard en des pages inoubliables. Boendale n'estime que les princes qui, comme le fit de son temps le duc Jean, honorent le travail. Il dénonce les prédicateurs jacobins et les frères mineurs comme s'écartant de la douceur évangélique :

« Dussent les prêtres me maudire, ajoute-t-il, je dirai toute mon opinion sur les prélats mondains, les moines mendiants

[1] Van den Peerenboom, *Ann. de la Soc. d'hist., arch. et lettres de la ville d'Ypres*, 1861, t. I, p. 359.

[2] H. Haerynck, *Jan Boendale. Zijn leven, zijn werken en zijn tijd*, Gand, 1888.

et les intrigues des hypocrites. De terribles jours approchent; on chassera et cardinaux et évêques; ils seront forcés de cacher leurs tonsures pour échapper à la colère du peuple :

Want hets gheseit van oude dagen,
Dat men noch sal die papen jagen [1].

Cet état d'esprit ne nous explique-t-il pas diverses miniatures satiriques que nous avons passées en revue? Et le poète, quoique dévot, ne fait-il pas déjà présager les troubles de la réforme?

Si l'esprit de Maerlant et de Boendale s'échauffait ainsi jusqu'au patriotisme le plus pur, l'esprit si flamand d'utilité, le *Nutschap*, s'enveloppait de malice, dans les anecdotes, les épigrammes, les énigmes, les aphorismes, les boutades et les proverbes de tout genre, « où le fou en riant disait sa pensée ».

A gekkende en al lachende
Zegt de zot zyne meening.

In spotten en in erenste, comme disent les *Brabantsche Yeesten*, le plaisant et le sérieux s'unissaient en un seul et même but : mépriser le vice, exalter la vertu, n'est-ce pas là une devise que l'on aurait cru inventée par les auteurs des compositions à la fois satiriques et moralisatrices de nos peintres satiriques, dont nous aurons à nous occuper au XVe et au XVIe siècle?

Il serait exagéré de chercher une portée philosophique dans tous les sujets comiques que l'on relève en si grand nombre chez nos miniaturistes du XIVe au XVe siècle, où l'on vise, comme dans la littérature flamande de la même époque, moins à l'esprit qu'à l'utilité pratique. Plusieurs, comme nous l'avons vu déjà dans les miniatures les plus anciennes, furent inspirées par le goût du merveilleux et du bizarre, qui de tout temps hanta nos artistes satiriques.

[1] H. Haerynck, *Jan Boendale. Zijn leven, zijn werken en zijn tijd.* Gand, 1888, v. 3682.

Les fictions littéraires nationales où nous retrouvons ces tendances fantastiques eurent d'ailleurs chez nous, depuis les temps les plus reculés, un très grand succès. Une de ces fictions les plus anciennes, c'est le *voyage de saint Brandaen*, qui date des premières années du XII[e] siècle. On sait que les aventures de ce moine irlandais dépassent en merveilleux les voyages les plus extraordinaires d'Ulysse ou de Sindbad le marin. Pour frapper les esprits, le poète accumule les étrangetés; il les tire aussi bien de la mythologie indienne, grecque, franque ou scandinave, que des légendes catholiques ou des souvenirs de voyages lointains antérieurs. « Cette légende, dit M. E. Renan, est une des plus étonnantes créations de l'esprit humain au moyen âge [1]. »

On a cru y reconnaître une imitation de la légende en vers, commandée vers 1125 à un trouvère pour Aliz ou Adelaïde de Louvain, femme de Henri I[er], roi d'Angleterre; mais le D[r] Brill, d'Utrecht, croit y voir plutôt une œuvre des dominicains rivalisant avec les franciscains dans l'art de la propagande romanesque ou attrayante de la religion.

Les anciens voyageurs du XIII[e] et du XIV[e] siècle contribuèrent, par leurs récits naïfs et merveilleux, à entretenir cette croyance aux êtres et animaux fabuleux, dont nous avons vu des représentations si nombreuses dans les miniatures de nos anciens manuscrits.

Parmi ces voyageurs, il faut citer, en première ligne, un de nos compatriotes, de Mandeville, qui écrivit pour le duc Jean de Berry, au commencement de 1300, *le livre des merveilles*. On sait que le succès de ce livre fut si grand, qu'il fut recopié et réédité bien des fois, et cela jusqu'au XVIII[e] siècle [2], et que l'auteur, longtemps considéré comme un Anglais, a été restitué récemment à la Belgique et figure dans la *Biographie nationale* [3].

[1] Stecher, *Histoire de la littérature néerlandaise en Belgique*, p. 66.

[2] La Bibliothèque de Gand possède une édition du *Livre des merveilles* de Mandeville, datant du XVIII[e] siècle.

[3] Pirenne, *de Mandeville*. (Biographie nationale.)

D'après la notice qui lui est consacrée, nous voyons qu'il naquit à Liége, où il fut enterré, et qu'il habita quelque temps nos contrées.

Les conceptions fantaisistes de Mandeville sont si variées et si merveilleuses, que l'artiste enlumineur a été incapable de suivre, comme il l'aurait fallu, son imagination si fertile.

Nous y voyons entre autres miniatures, l'*épreuve des serpents*, telle que la pratiquent, dit-il, les habitants du mont Gibel (Etna) en Sicile.

Le volcan est représenté brûlant de haut en bas, à gauche de la composition ; au milieu, on voit les serpents, ressemblant plutôt à des dragons à cornes, dévorer les enfants nés du mal, tandis qu'ils se détournent de ceux dont la naissance fut sans tache. A droite, de nombreux spectateurs assistent au prodige.

Le *Combat entre un centaure et un griffon* n'est pas moins étrange, car le centaure reproduit par le miniaturiste, n'est pas un être emprunté à la fable antique, mais un animal existant, dont Mandeville précise la demeure. « Il habite, dit-il, la terre de Bakerie où vivent les Ypodames, qui mangent les gens selon leur nature et qui sont molt cruaux. »

Le griffon était, d'après notre voyageur, un animal terrible ; « il était plus grand que le lyon ayant plus de grandesse et de force que l'aigle, car il peut emporter un cheval avec l'homme au-dessus, ou deux bœufs liés ensemble ». Les pennes de ses ailes offraient des qualités précieuses, « on en fabriquait de grands arcs, armes terribles redoutées de tout l'Occident ».

Ayant vu en pays étrangers les belles coupes taillées dans la corne du rhinocéros, l'auteur ajoute : « l'ongle formidable de cet animal (le griffon) est capable de former un hanap ».

Une autre miniature représente *les divers dragons volants de l'Asie*, dont il donne une description si munitieuse, qu'on croirait qu'il en avait fait sa société familière. D'après Marc Pol, ces beaux serpents à pattes, tout ruisselants d'écume, gardaient les trésors et l'entrée des cavernes adamantines. Les filles des rois osaient seules se présenter devant eux. Sous

leurs ordres et protégés par leur auguste présence, des ouvriers téméraires recueillaient les trésors et les diamants[1].

Déjà le maître du Dante Brunetto Latini, l'auteur du *Trésor*, les avait décrits d'une façon saisissante : « Le dragon est une des grands bestes du monde qui habitent en Ynde et Ethiopie, et quand il sort de son espelonce (caverne), il court parmi l'air si rondement et par si grand air, que l'air en resluit après autressi comme feu ardent[2] ».

Ordric de Pordenone, frère mineur, après avoir visité Ormutz et les îles de la Sonde, s'était dirigé, vers 1321, sur les côtes du Malabar ; c'est là qu'il vit descendre de la montagne, jusque à deux cents « bestelettes qui avaient tous visages comme gens ». Le Frère ajoute qu'il ne put croire, comme on le lui assurait, que ce fussent là « âmes de nobles hommes que l'on nourrissait par charité ». Le *livre des merveilles* contient une miniature représentant cette descente « des bestelettes » ayant « des têtes humaines tant d'hommes que de femmes ».

La figure 123 présente diverses autres conceptions bizarres empruntées à différentes miniatures du même livre. On y remarque l'homme sans tête, avec les yeux, la bouche et le nez disposés au milieu de la poitrine, les *monocules* ou *sciopodes* n'ayant qu'un seul pied énorme qu'ils redressaient et qui leur servait d'ombrage pendant la chaleur du jour ; l'homme à la tête de bête féroce, emmanchée sur un long cou ; l'homme aux

[1] Il est reconnu aujourd'hui que Marco Polo a dicté la première relation de son voyage à Rustinien de Pise, qui la rédigea en patois français ou roman (wallon) du nord de la France ou de la Flandre française.

[2] On croyait encore au siècle dernier aux serpents à forme de dragons, car voici ce qu'écrit l'abbé Guyon en 1744, dans son *Histoire des Indes :*

« Le dragon n'est dans sa figure qu'un serpent d'une grosseur extraordinaire, et il y en a de trois espèces, les uns habitent dans le haut des montagnes, d'autres dans des cavernes, d'autres dans des marais. Les premiers sont les plus grands de tous ; ils ont des écailles dorées, du poil et une espèce de barbe assez longue sur le front ; le regard affreux et cruel, le cri extrêmement aigre et perçant ; leur crête rouge semble un charbon allumé, etc. »

oreilles si longues qu'elles pouvaient lui servir de couche, et tant d'autres créations imaginaires auxquelles le voyageur assignait un nom et une patrie réels, et qui inspirèrent nos miniaturistes et nos peintres drôles du XVe et du XVIe siècle.

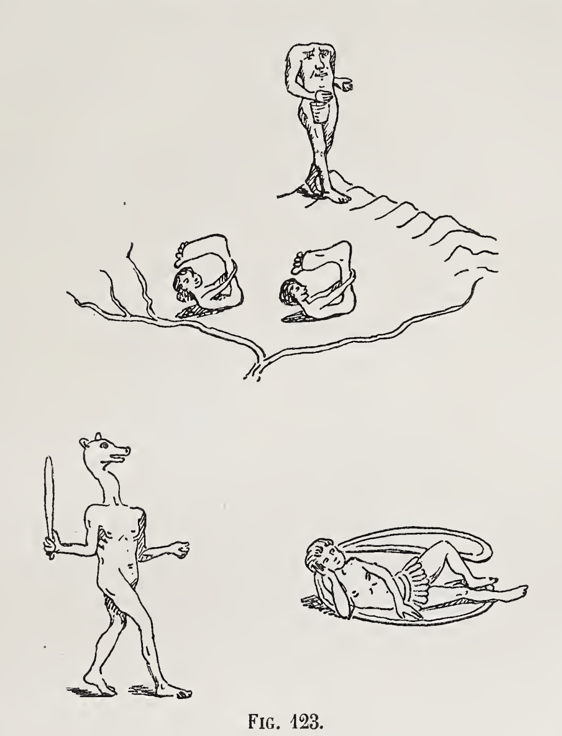


Fig. 123.

Un manuscrit de la Bibliothèque de la ville de Bruges, nº 411 (XVe siècle), contient un grand nombre de miniatures où l'on retrouve l'écho des récits merveilleux de Mandeville. Il est intitulé : *De naturis rerum;* on y remarque un homme sans tête, avec un œil, le nez et la bouche dans le dos; un autre avec dix bras; puis encore de nombreux hommes et des femmes aux parties du corps les plus étranges et les plus disparates.

Un Bestiaire datant de la même époque, faisant partie d'une

série de manuscrits exécutés pour Raphaël de Mercatelles (Marcotelius), abbé mitré de Saint-Bavon, fils naturel de Philippe le Bon, nous offre également une série de miniatures représentant des images d'hommes et d'animaux que l'on croyait exister alors [1]. Cet ouvrage est d'autant plus intéressant qu'il fut, comme la plupart des manuscrits ayant appartenu à l'ancien abbé de Saint-Bavon, illustré de superbes miniatures dues au pinceau d'artistes gantois.

Ce Bestiaire semble s'être inspiré du *Livre des merveilles*, de Mandeville, car nous y retrouverons la plupart des variétés d'hommes et d'animaux dont il donne une description si complète et si détaillée.



Fig. 124.

Nous y voyons les races humaines les plus étranges : l'*onocentaure* (fig. 124), « bête monstrueuse produite par l'accouplement du taureau et de l'ânesse. Elle a la tête d'un

[1] Ce manuscrit est conservé, ainsi que trois autres exécutés par le même prélat, aux archives de l'évêché de Gand. La bibliothèque de la ville et de l'Université de Gand en possède une douzaine de même provenance. Ces manuscrits datent de la fin du XVe siècle, 1479 et années suivantes. Ils portent tous les armoiries de de Mercatelles. Elles sont partie aux armes de la seigneurerie de Saint-Bavon, partie à celles de de l'évêché de Rhodes, dont il était l'évêque *in partibus*.

âne et le corps d'un homme. Elle cherche à parler, mais n'imite jamais la voix humaine; avec ses pieds de devant, elle lance sur les gens qui la poursuivent du bois et des pierres [1] ».



Fig. 125.

D'autres animaux, appartenant de près ou de loin à la famille des satyres et décrits par A. de Bollstadt, se trouvent également représentés dans le Bestiaire de Gand. Nous y voyons celui « moult hydeux à veoir, n'ayant qu'un œil au front et ne mangeant que chair et poisson, sans pain » représenté (fig. 125) et dévorant paisiblement un homme à deux

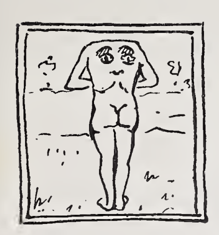






Fig. 126, 127 et 128

[1] Cette figure étrange ainsi que les suivantes sont décrites dans l'ouvrage le plus complet sur les animaux : *De natura animalium*, par Albert de Bollstadt. Dans les *Opera*, édit. de 1651, 21 vol. in-fol. Le traité des animaux figure t. IV, pp. 576 à 684. La plupart de ces animaux merveilleux sont empruntés aux ouvrages d'Aristote et de Pline.

têtes. On voit dans le fond la demeure creusée dans le roc habitée par l'affreux troglodyte. Un autre (fig. 126) n'a pas de tête, mais ses yeux sont placés entre les deux épaules. Un autre encore nous rappelle (fig. 127) le *sciopode* au pied énorme, tandis que nous voyons (fig. 128) un homme à trois paires de bras, comme dans le manuscrit de Bruges.





Fig. 129, 130 et 131.

Dans la composition suivante (fig. 129) nous voyons un pygmée ou *kaboutermanneke* combattant des grues, sujet représenté également dans les miniatures du *Livre des merveilles;* plus loin (fig. 130), deux hommes velus, ayant des cornes et une longue queue; puis (fig. 131) un autre homme, qui n'a pas de tête, mais bien les yeux, la bouche et le nez placés au milieu du tronc.



Fig. 132.

Ce manuscrit, conservé aux archives de l'évêché de Gand, a

malheureusement été gâté par un pieux chanoine ou évêque, qui, par décence, a fait peindre en rouge le milieu du corps de toutes les figures nues. Dans les croquis ci-joints, il n'a pas été tenu compte de ces retouches regrettables.

Nous y trouvons encore la *mercatelle* (fig. 132), une variété des sirènes représentées en grand nombre dans ce *Bestiaire*. La *mercatelle* a des proportions gigantesques, comparées à celles de l'homme dont elle s'est saisi et qui se débat vainement pour échapper à son étreinte. Puis nous voyons une série d'animaux qui mieux encore semblent faire honneur à l'esprit inventif du miniaturiste. Le premier et le plus curieux,

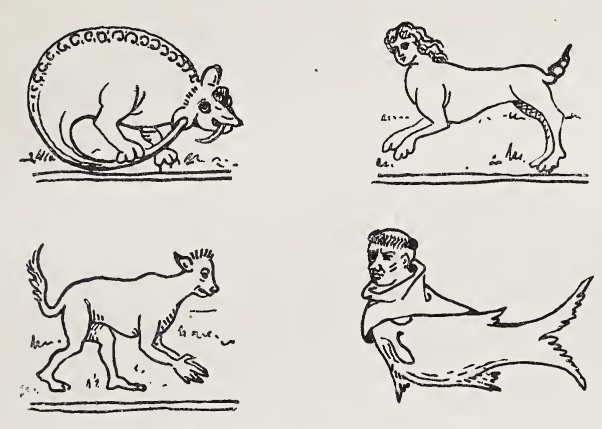


Fig. 133, 134, 135 et 136.

l'*alpido* (fig. 133), a une vraie tête de démon avec une dent de morse. Son corps, aux vertèbres apparentes, est supporté par deux pattes de griffon. Il est représenté se servant de sa queue, dirigée par une de ses griffes, pour gratter sans façon l'intérieur de son oreille. Cet animal étrange et fantastique semble certes avoir inspiré une des visions infernales les plus bizarres créées par la folle imagination de Jérôme Bosch ou de Breughel le Vieux. A côté galope (fig. 134) un animal aux pieds fourchus, dont la queue tire-bouchonne d'une façon extraordinaire; sa tête est celle d'un homme dont la longue

chevelure flotte au vent. Plus loin (fig. 135), nous voyons une tête d'animal qui, au contraire, a de l'homme les jambes et les bras terminés par des mains et des pieds fort bien indiqués. Un animal qui nous semble avoir bien plus difficile à faire admettre, c'est le suivant (fig. 136), connu sous le nom de *moine marin*, dont il a effectivement la tête d'homme, encadrée de la capuche, terminée par le corps d'un gros poisson [1].

C'est encore dans le même *Bestiaire* que nous pouvons voir des animaux ailés qui tous mériteraient une place dans les diableries de nos peintres satiriques et fantastiques. Nous y voyons d'abord un de ces dragons terrifiants, dont le manuscrit de Gand du XIIe siècle [2] donne diverses espèces si curieuses ; puis vient le griffon, fièrement dressé sur ses quatre pattes et les ailes déployées. Un *Pégase* (?), le *Pegaso seminolacre*, avec ses grandes cornes et son mufle difforme, qui donne une idée bien imparfaite du cheval ailé des poètes. Le *Galy*, combattant un animal féroce, a aussi des formes bizarres, entre autres une queue nouée dont le bout est garni d'un anneau. Tous ces animaux sont enluminés en couleurs voyantes et les espèces les moins familières bariolées de couleurs disparates, où le rouge et le vert dominent. Le miniaturiste du *Bestiaire* de Gand semble avoir eu une prédilection pour ces deux dernières couleurs.

Chose curieuse, l'art oriental primitif de l'Inde, longtemps considéré comme le berceau de l'humanité, présente des similitudes étranges avec l'art satirique et fantastique de nos peintres flamands. Nous y trouvons ces mêmes assemblages hétéroclites de formes humaines et animales que nous avons pu voir dans les miniatures primitives de nos artistes, comme dans les bestiaires ou dans les anciennes relations écrites de nos voyageurs.

[1] Il figure dans le livre d'ALBERT DE BOLLSTADT, *De natura animalium*, sous le nom de *pisce monachi habitu*.

[2] *Liber Floridus* (1125). (Bibliothèque de la ville et de l'Université de Gand.)

Une sculpture hindoue d'Ellora, reproduite dans l'ouvrage du docteur Wilhelm Lubke [1], nous montre parmi ses multiples personnages ces nains difformes et grotesques, aux corps surmontés de têtes d'animaux, ou terminés par des membres disparates; ces visages grimaçants et sans corps, s'adaptant directement sur des jambes fantaisistes ; ces êtres effrayants, à plusieurs têtes ou à plusieurs bras, dont nous trouverons la tradition jusque dans les personnages drolatiques des cauchemars de Bosch et de Breughel le Vieux.

Ces similitudes méritent d'être notées, car elles semblent indiquer des réminiscences orientales presque ininterrompues depuis l'époque franque, que nous trouvons plus nombreuses encore dans notre art satirique après le retour des croisades et la publication des relations de voyage dont nous avons parlé plus haut.

[1] Dr Wilhelm Lübke, *Grundriss der Kunstgeschichte,* p. 62.

CHAPITRE VII.

Nos premiers peintres satiriques flamands inconnus du XIV[e] siècle.

Rareté des documents relatifs à nos premiers peintres. — Que furent les tableaux de genre satirique chez nos premiers peintres flamands? — Analogie de ces peintures avec les sujets enluminés des manuscrits de la même époque. – Le petit Psautier. Bruxelles, XIII[e] siècle. — Le manuscrit de Pierre de Raimbeaucourt, XIV[e] siècle. — La Bible rimée de Maerlant. — La chronique de Gilles le Muisi. — Le *Livre des Keures* (Ypres, XIV[e] siècle), et ses sujets tirés de la vie de l'artisan. — La Bible historiée de Jean de Bruges. — Les *Politiques de l'Arioste.* — Les tapisseries de l'*Apocalypse* (Angers). — Les tapisseries de la cathédrale de Tournai. — Les peintures civiles aux châteaux de Bapaume, Lens et Conflans. — La salle le Comte à Valenciennes. — La *Fontaine de Jouvence.* — Le *Merchier as singes.* — Broederlam. — La *Fuite en Égypte.* — Le château de Hesdin et ses machines à plaisanter. — Les peintres flamands gouverneurs du château de Hesdin. — Jean et Colard le Voleur. — Jean Malouel (Malvoel). — Hue de Boulogne. — Pierre Coustain.

Les documents historiques concernant les œuvres de nos premiers peintres flamands sont très rares; ceux se rapportant à des peintures à intentions satiriques sont presque introuvables, les chroniqueurs de ces époques ayant préféré porter leurs investigations sur les révolutions et les luttes politiques, dont ils furent les témoins, plutôt que de nous rappeler les manifestations de notre art national ou l'histoire de nos artistes.

D'un autre côté, soumises comme elles l'étaient à toutes les vicissitudes des guerres civiles et des troubles religieux, un nombre considérable de nos œuvres d'art primitives périrent.

Celles qui présentaient un caractère satirique, politique ou religieux étaient plus exposées encore, et bien peu de chose nous en est parvenu.

Que furent les premiers tableaux de nos plus anciens artistes flamands? Quels furent les caractères des œuvres de Liévin van der Most, qui exécuta un *Martyre de saint Liévin* pour l'abbaye de Saint-Bavon de Gand dès 1353 [1]?

[1] A.-J. WAUTERS, *Histoire de la peinture flamande,* p. 23; ALEX. PINCHART, *Archives des arts,* t. III, p. 96.

Que furent celles de Jean van Woluwe, peintre et enlumineur de la cour ducale, qui exécuta pour Jheane et Winceslas, de 1378 à 1396, des peintures nombreuses et variées, telles que miniatures, décorations, tableaux, dont entre autres un diptyque pour l'oratoire de la duchesse à Bruxelles? Il est à supposer cependant qu'elles présentèrent les caractères essentiels de notre art national, c'est-à-dire l'individualisation des types, avec le reflet de nos mœurs et de nos coutumes locales.

Il y a lieu de croire aussi que, dès ces époques primitives, le genre satirique, si éminemment flamand, se conserva dans leurs peintures, et que leurs compositions se rapprochèrent sensiblement, comme sujet et comme esprit, des miniatures que nous avons observées dans les manuscrits des époques correspondantes.

Certaines miniatures du XIVe siècle doivent d'ailleurs être considérées comme de vrais tableaux en gouache, rappelant étrangement les œuvres de ces premiers peintres vraiment primitifs.

Comme le dit Waagen, « dans les facéties répandues à travers le petit Psautier de la Bibliothèque de Bourgogne, exécuté vers 1300 (dont nous avons cité et commenté plus haut nombre de compositions satiriques), on devine déjà les amusants précurseurs de Teniers ou de Jean Steen [1] ».

Mgr Dehaisnes reconnaît dans divers autres manuscrits flamands, tous ces personnages truculents, triviaux et satiriques, comparses plaisants de nos peintres drôles, faisant présager Brauwer, Teniers et Van Ostade [2], et à plus forte raison les joyeux auteurs des scènes populaires de Jérôme Bosch et de P. Breughel le Vieux.

Ces caractères distinctifs, nous les retrouvons encore dans

[1] C.-F. WAAGEN, *Manuel de l'histoire de la peinture,* traduction de MM. Hymans et Jean Petit, 1863, t. I, pp. 44 à 48.

[2] Mgr DEHAISNES, *L'art dans les Flandres, le Hainaut et l'Artois,* p. 543.

un manuscrit enluminé par Pierre de Raimbeaucourt, en 1323, pour une abbaye des prémontrés d'Amiens [1].

Un autre spécimen non moins important se voit dans les miniatures exécutées par Michel van der Bosch, en 1332, pour la *Bible rimée* de Jacques van Maerlant, qui se trouve au Mersmant Westreenen Museum de La Haye, et où l'on remarque des scènes dignes des productions les plus étranges et les plus terribles de Jérôme Bosch. Le *Livre des keures* d'Ypres [2] (XIVe siècle), non cité jusqu'ici dans les ouvrages s'occupant des origines de la peinture flamande, nous offre aussi des scènes de satires réalistes de la vie de nos artisans, probablement analogues à celles que les peintres de cette époque retraçaient sur les murs des halles et des hôtels de ville.

Nous y avons vu notamment des *familles de tisserands drapiers à l'ouvrage*; un *jugement devant la chapelle des drapiers*; la *lecture d'une charte* faite par le magistrat d'Ypres du haut de la bretesque du *Gouden Halleken*, avec des épisodes comiques et satiriques, notamment des types exotiques légèrement caricaturisés et des gamins se battant dans la foule.

Un autre manuscrit des plus importants et des plus curieux à étudier, c'est une bible qui a été enluminée par un de nos plus anciens peintres flamands connus, je veux dire Jean de Bruges, pour le roi Charles V. Ce manuscrit porte la date de 1372 et se trouve conservé à La Haye.

D'après M. Louis Gonse, c'est un chef-d'œuvre de finesse et d'observation ; « ce qui frappe même au premier regard, dit-il, c'est l'individualité extrême des figures ». On y remarque

[1] Mgr Dehaisnes, *L'art dans les Flandres, le Hainaut et l'Artois*, p. 543, et A.-J. Wauters, *La peinture flamande* : « L'ornementation des pages consiste en ornements chargés de petites scènes d'un esprit satirique où s'enroulent et se démènent des femmes, des singes, des cerfs, des chiens, des oiseaux et des êtres fantastiques, et toute une création qui semble préluder au genre dans lequel ont brillé Jérôme Bosch et Breughel d'Enfer. »

[2] On se rappellera que ce manuscrit nous a montré déjà les conceptions satiriques les plus osées.



Fig. 137. — Miniature tirée des *Politiques de l'Arioste.*

des scènes notées avec un réalisme et un luxe de détails qui rappellent les œuvres de nos peintres primitifs et plus encore celles de notre grand peintre satirique Breughel le Vieux.

Le manuscrit : les *Politiques de l'Arioste*, également enluminé pour le roi Charles, présente dans ses miniatures une certaine analogie avec les œuvres de Jean de Bruges.

Les quatre miniatures réunies en une seule page (fig. 137) représentent de petites scènes traitées avec beaucoup de finesse et de vérité, où nous retrouvons tous les caractères du tableau de mœurs, dont le genre précéda la peinture des sujets satiriques flamands. Ces compositions reproduisent un petit drame avec des détails familiers dignes d'être notés.

Dans le premier sujet, on voit un roi assis à un festin ; on vient l'avertir d'un complot qui se trame contre lui ; la miniature suivante représente une conspiration occulte qui offre un caractère satirique curieux. Plus loin, la conspiration est ouverte par un appel aux armes. Le chef du complot harangue ses guerriers. Enfin, dans la quatrième composition, le pauvre vaincu se trouve réduit en captivité, et nous le voyons représenté d'une façon satirique et faisant fort triste figure dans son cachot.

La note fantastique n'est pas oubliée dans cette belle page [1], que Mgr Dehaisnes considère comme une des plus parfaites de l'art flamand au XIVe siècle. Nous y voyons, en effet, en tête de l'encadrement, dans le haut, à gauche, un animal ailé, à tête de guivre et aux pieds de griffon, qui semble rappeler les dragons de nos manuscrits primitifs. Cette reproduction a été faite d'après le manuscrit original conservé dans la riche collection de M. le comte van der Cruyssen, de Wazier, au château du Sart, près de Lille. Ce livre avait appartenu antérieurement aux ducs de Bourgogne.

C'est le même *Jehan de Bruges, peintre et varlez de Chambre de Monseigneur le Roy Charles V*, qui apparaît aussi dans les documents officiels sous le nom de *Hennequin de Bruges*,

[1] Mgr DEHAISNES, *L'art dans les Flandres, le Hainaut et l'Artois*, p. 345.

peintre du Roy, qui composa en 1376 les cartons des fameuses tapisseries de l'*Apocalypse* d'Angers, exécutées pour le duc d'Anjou, frère du roi, d'après un riche manuscrit appartenant à ce dernier et datant du XIIIe siècle. Le livre était, selon les documents anciens, « tout figuré et ystorié ». On sait que ces tapisseries comprenaient une série de quatre-vingt-dix tableaux ne mesurant pas moins de 150 mètres de long sur 5 mètres de hauteur [1]. Ce travail ne fut pas copié servilement d'après les modèles du XIIIe siècle ; notre artiste sut y mettre son cachet personnel. Les compositions sont simplifiées ; les bêtes fantastiques, tout en gardant leurs formes traditionnelles, sont plus poussées et achevées, et cela avec un tel souci de la vérité et de la nature, qu'il semble en avoir fait des monstres pour ainsi dire « viables ».

Il est à peine besoin de dire que les costumes du siècle précédent sont devenus ceux à la mode à la fin du XIVe siècle, et qu'il a ajouté à la composition maints détails trahissant ses goûts personnels.

Les tapisseries de la cathédrale de Tournai, commencées vers la même époque et achevées en 1402, peuvent également être considérées, à défaut des tableaux contemporains disparus, comme des spécimens de notre art pictural à la fin du XIVe siècle. Ces tapisseries, disposées jadis en dix-sept tableaux, dont treize seulement existent encore aujourd'hui, représentent des épisodes nombreux empruntés à la vie de saint Piat et de saint Éleuthère, apôtres de Tournai. Les compositions sont à la fois naïves et savantes, certaines figures de saints présentent une beauté suave qui fait contraste avec d'autres personnages rendus avec une vérité et un réalisme satirique vraiment flamand, comme le dit Mgr Dehaisnes, que j'aime volontiers à citer [2].

« Il est tels pauvres, avec ses béquilles, ses vêtements en

[1] J. Guiffrey, *Histoire générale de la tapisserie de haute lice,* pp. 11 et suiv. ; A.-J. Wauters, *Histoire de la peinture flamande,* p. 26.

[2] Mgr Dehaisnes, *L'art dans les Flandres, le Hainaut et l'Artois,* p. 358.

lambeaux, son bonnet retombant sur le front, sa barbe inculte, son type vulgaire et ses traits rechignés, qui auraient pu figurer dans la cour des miracles » et qui sont bien, on pourrait l'ajouter, des précurseurs incontestables de ces nombreux gueux mendiants et écloppés de toutes sortes que nous verrons fourmiller dans les compositions satiriques de nos maîtres drôles flamands [1].

Diverses mentions trouvées dans les archives nous font connaître tout au moins quelques sujets de certaines peintures profanes et satiriques qui ornaient les châteaux et édifices civils au XIIIe et au XIVe siècle, ainsi que les noms des peintres qui les exécutèrent.

Nous savons que, dès 1295 à 1298, divers travaux importants de peintures murales furent exécutés au château d'Hesdin, résidence favorite des comtes d'Artois [2].

En 1299 apparaît le nom de Jacques de Boulogne, peintre en titre du comte et dont les descendants occupèrent ce poste pendant un siècle et demi. Plusieurs peintres flamands travaillèrent, sous sa direction, à la décoration picturale des chambres du château, dont les noms seuls nous sont restés : la chambre d'*inde*, la chambre *as roses*, celles *as escus*, une autre *as fleurs de lis* et une quatrième *as canchons* (chansons).

De grandes peintures civiles furent exécutées pour la comtesse Mahaut d'Artois, dans ses châteaux de Bapaume, d'Hesdin, de Lens et de Conflans. Les scènes représentées étaient très variées; elles rappelaient la vie anecdotique et les mœurs des grands seigneurs au moyen âge [3]. Parfois, comme en 1307, sur les murs du château de Lens et, en 1315, dans une des salles du château de Ruhout, en Artois, ce sont des tournois, des chevaliers joûtant, ou même, comme au château de Conflans, en 1320, une bataille navale avec divers épisodes plus ou moins comiques. Les galères, les armes et les écus des cheva-

[1] La tapisserie représentant saint Piat prêchant la foi à Tournai est caractéristique sous ce rapport.

[2] Mgr Dehaisnes, *L'art dans les Flandres, le Hainaut et l'Artois*, p. 554.

[3] Id., *Ibid.*

liers durent, par contrat imposé au peintre, être très exactement représentés, dorés et argentés. Parfois, c'est des amusements des seigneurs et des princes que l'artiste s'inspira, comme dans la « salle le comte » à Valenciennes, où nous voyons un prince de Hainaut faire exécuter, en 1375-1376, une peinture représentant le *jeu d'échees* et le *pas de Salehadin* (Saladin), emprunté à un conte ou fabliau du moyen âge[1]. Dans le château d'Hesdin, les murs de la *chambre as canchons* étaient couverts de scènes empruntées au *Jeu de Robin et Marion*, œuvre du bossu d'Arras : Adam de la Halle.

Dans la *salle le comte* du château de Valenciennes se trouvaient représentées, entre autres peintures, deux scènes : la *Fontaine de Jouvence* et *es Parkiel dou Merchier as singes*, qui accusaient un caractère satirique incontestable [2].

La *Fontaine de Jouvence* [3], comme on peut s'en convaincre par une gravure allemande du XVe siècle, attribuée au maître aux banderoles par Passavant, 46 (conservée au Musée de Vienne), était alors un sujet fertile en épisodes satiriques et grivois spécialement fait pour plaire à nos artistes flamands (voir fig. 138). La fontaine symbolique, d'une forme hexagonale, contient une demi-douzaine de personnages régénérés, qui, grâce aux vertus miraculeuses de ses eaux, donnent déjà des signes visibles de virilité juvénile. Des vieillards des deux sexes approchent pleins d'espoir en s'appuyant sur leur bâton. D'autres, moins ingambes, se font porter. A gauche de la composition, un vieillard émacié est précipité la tête la première dans le bain merveilleux. A droite, nous voyons les patients, revenus à la jeunesse, en user aussitôt, en se livrant à des scènes de séductions amusantes, présentant des détails satiriques d'une si haute grivoiserie, qu'il est impossible d'en donner une description plus complète.

[1] Mgr Dehaisnes, *L'art dans les Flandres, le Hainaut et l'Artois*, p. 554.

[2] Id., *Ibid.*

[3] Passavant, *Der jung Brunnen*, par le *Meister mit den Banderollen*, 46. (Très rare.) Ancienne collection de l'Albertina, actuellement au Musée impérial de Vienne.

Sachant que les artistes graveurs allemands s'inspirèrent au XVe siècle de nos artistes flamands, dont ils venaient étudier les œuvres en Flandre, il a lieu de supposer que cette curieuse



Fig. 138. — La *Fontaine de Jouvence*. Estampe du XVe siècle conservée à l'Albertina (Vienne).

représentation de la *Fontaine de Jouvence* est une réminiscence de sujets analogues dus à nos artistes primitifs, et peut-être

même de la composition satirique portant ce même titre qui ornait les murs de la chambre « as canchons » du château de Valenciennes [1].

On sait que le second sujet : le *Merchier as singes*, fut également un des thèmes favoris de nos peintres satiriques, et que son succès se continua jusqu'au XVI[e] siècle, notamment dans les compositions satiriques de Henri met de Bles (Musée de Dresde) et dans celles de Breughel le Vieux, dont nous verrons plus loin une reproduction.

Ce fut vers cette époque que Broederlam Melchior, né à Ypres, qui nous est connu par des œuvres d'une authenticité incontestable, peignit pour Philippe le Hardi les volets du retable sculpté par Jacques Baers et achevé en 1399. L'œuvre de Broederlam, actuellement à Dijon, présente dans un de ses personnages de la *Fuite en Égypte* un caractère satirique indéniable, et l'artiste s'y révèle incontestablement un précurseur de nos maîtres drôles flamands. Voici la description qu'en fait M[gr] Dehaisnes : « Pour Joseph qui conduit l'âne, c'est un lourd paysan à barbe grise. Son large corps, sa pesante démarche, ses habits rustiques, volumineux et pendants, ses bottes molles et affaissées lui donnent tant soi peu l'*air d'une caricature*. Il a mis son bâton sur l'épaule gauche, puis, sur ce bâton, un manteau et une marmite accrochée par l'anse. Il fait chaud à ce qu'il semble, car de la main droite, Joseph soulève un barillet et se verse à boire dans la bouche. Nous voilà en pleine peinture flamande dès les premières tentatives de l'école ». Effectivement, c'est bien là une satire plaisante et triviale du paysan flamand, telle que la comprirent Breughel et plus tard ses continuateurs, notamment Brauwer et Teniers le Jeune.

Ayant eu l'occasion de revoir récemment cette œuvre, j'ai pu y observer une couleur d'un brun transparent dans les ter-

[1] Le Musée d'Anvers possède un curieux tableau représentant *Une fête d'archers au XV[e] siècle,* peint par un peintre inconnu de cette époque, où l'on remarque divers groupes satiriques et amusants empruntés à la vie populaire, faisant penser déjà aux personnages qui animent les kermesses de Breughel le Vieux.

rains, qui avec les verts dans les feuillages et les plantes de l'avant-plan, les rouges crus des draperies, rappellent étrangement le faire et les colorations qui caractérisent les œuvres picturales de notre plus grand peintre satirique flamand.

Le comte de la Borde, dans son excellent travail sur les ducs de Bourgogne [1], nous apprend que Philippe le Bon, qui aimait la grosse gaîté flamande, a employé plusieurs artistes de notre pays à l'entretien et aux perfectionnements des machines « à plaisanter », dont sa résidence favorite, le château de Hesdin, avait été largement pourvu par ses prédécesseurs. Ce n'étaient partout que trappes et bascules, mannequins et peintures, qui tous servaient à l'exécution de farces variées, d'un goût souvent douteux.

Nos peintres et artistes flamands qui furent ordinairement choisis pour remplir ces postes d'honneur, durent probablement justifier, par des œuvres picturales satiriques ou drolatiques, de leurs dispositions à la plaisanterie et à la gaîté.

Parmi ces peintres, il faut citer tout d'abord Jean le Voleur, dont le surnom seul suffit à nous montrer cet artiste complètement dépourvu de préjugés. On sait que Jean le Voleur fut le collègue de Jean Malouel, ou plutôt « Maelwel », dont le nom aux consonances flamandes indique qu'il était originaire de nos contrées [2]. Après sa mort en 1417, il fut remplacé par Bellechose de Brabant et Hue de Boulogne, qui devinrent après lui gouverneurs de Hesdin.

Colin ou Colart le Voleur, fils de Jean, fut employé en la même qualité que son père et fut l'inventeur de plusieurs nouvelles machines à plaisanter [3].

Ce qu'étaient alors ces farces et ces machines à plaisanter, on le verra par quelques exemples tirés d'écrits du temps, et

[1] Voir aussi Crowe et Cavalcaselle, *Les anciens peintres flamands*. An. de Pinchart, etc., p. 4, chap. I, et Mgr Dehaisnes, pp. 416-417.

[2] Mgr Dehaisnes, *L'art dans les Flandres, le Hainaut et l'Artois*, p. 500. — « Jean Malouel ou Maelvael, mort en 1415, fut remplacé par Bellechan de Brabant, qui fut exclusivement employé en Bourgogne. »

[3] Crowe et Cavalcaselle, *Les anciens peintres flamands*. An. de Pinchart et Ruelens, t. II, p. 2.

l'on pourra constater qu'il fallait une robuste constitution pour y résister :

« Un étranger sortait d'une galerie pour entrer dans une salle voisine; tout à coup une figure en bois lui barrait le chemin en vomissant sur lui un large filet d'eau ; le promeneur, saisi et mouillé jusqu'aux os, devenait alors le plastron des railleries de la société. Quelquefois on poussait le jeu plus loin : une rangée de brosses surgissaient autour du patient et le barbouillaient en un clin d'œil de blanc, de noir ou de toute autre couleur. Il y avait aussi des figures mécaniques assez puissantes pour saisir un homme et le rouer de coups.

» Au milieu de la grande galerie, il existait une trappe et tout auprès une figure d'ermite prédisant l'avenir ; les dames surtout devenaient ses victimes. Au moment où elles s'en approchaient pour le consulter et savoir ce qui devait leur arriver, le plafond s'ouvrait et il en tombait une pluie torrentielle accompagnée d'éclairs, tandis que des coups de tonnerre se faisaient entendre. Enfin la neige succédait à la pluie. Pour se mettre à l'abri de la tempête, on cherchait un refuge dans une grotte voisine; mais soudain le parquet s'effondrait et l'on était précipité sur un sac de plumes. On vous permettait alors de vous échapper sans autre accident. Le château de Hesdin était rempli de bien d'autres surprises encore. Dans la grande galerie, outre la trappe dont nous venons de parler, il y avait un pont qui faisait tomber à l'eau ceux qui avaient l'imprudence de s'y aventurer. En plusieurs endroits, il suffisait de toucher à un ressort pour faire jaillir des jets d'eau ; six grandes figures peintes, placées dans le corridor, étaient munies d'un secret analogue. A l'entrée de la grande galerie, on était inondé par l'eau qui jaillissait de huit jets ; en même temps, trois autres vomissaient des bouffées de farine qui se mêlaient au liquide. Si la personne effrayée se précipitait vers la fenêtre pour l'ouvrir, un nouvel automate se dressait devant elle, l'inondait de plus belle et fermait la croisée. Le regard était attiré par un magnifique missel historié déposé sur un pupitre; le curieux qui s'en approchait était couvert de suie ou de poussière. Au même instant, des miroirs réfléchissaient sa

figure avec mille déformations grotesques, et tandis que la victime s'étonnait de se voir ainsi toute noircie, des jets de farine la saupoudraient de la tête aux pieds. Ou bien encore un homme déguisé s'élançait au milieu de la galerie, effrayant la société par ses cris. Ceux qui se trouvaient dans les galeries voisines accouraient au bruit, et aussitôt un grand nombre d'autres figures déguisées paraissaient armées de bâtons et pourchassaient pêle-mêle tout le monde vers le pont d'où ils tombaient dans l'eau [1]. »

Voilà, d'après les documents de l'époque, les grossiers passe-temps de princes aussi raffinés que nos ducs de Bourgogne; on peut juger par là de ce que devaient être les plaisanteries et le genre satirique général à cette même époque. Colard le Voleur, qui avait composé presque toutes ces machines bizarres, fut gratifié de ce chef, pour ses peines, d'une somme de 1,000 livres. Étant donné le goût connu de son maître pour les sujets plaisants, il est probable qu'il dut peindre pour lui, outre les bannières et pennons héraldiques, sa besogne habituelle, certains sujets satiriques ou drôles dont ceux de la chambre « as canchons » ont pu nous donner une idée.

En 1443, le nom de Colard le Voleur disparaît des comptes de la cour. Hue de Boulogne continue à y figurer jusqu'en 1449; son fils, Jean de Boulogne, lui succéda en qualité de « paintre et varlet de chambre », mais la place de gouverneur du château de Hesdin fut donnée à Pierre Coustain, qui prit le titre de *paintre des princes,* nom qu'on lui donne dans les registres de l'École de Saint-Luc, en 1430.

Il est à présumer que c'est parmi ces peintres flamands, gouverneurs du château de Hesdin, qu'il faudra rechercher un jour les auteurs des œuvres satiriques dans le genre de la *Fontaine de Jouvence*, décrite plus haut, qui préludèrent aux sujets populaires et amusants de nos peintres drôles du XVe et du XVIe siècle.

[1] Mgr Dehaisnes, *L'art dans les Flandres, le Hainaut et l'Artois.* Voir aussi : Comte de la Borde et Crowe et Cavalcaselle.

CHAPITRE VIII.

Le genre satirique chez nos peintres religieux du XVe siècle.

Pierre Cristus fut-il le premier peintre de genre? — Le *Portrait des Arnolfini*, par J. van Eyck. — Ses tableaux de genre. — Les *Bains de femmes* du même maître. — *Une femme au bain* de Roger van der Weyden. — Les mêmes sujets traités par Dürer; leurs côtés satiriques. — Le *Bain de femme* satirique du coffret de cuir de Havard, XVe siècle. — Le *Sortilège d'amour* de van Eyck (?) au Musée de Leipzig. — L'*Anonciation* du maître de Flémalle. — Le *Valet de Joseph*, partie satirique. — *Sainte Barbe* du même auteur, au Musée de Madrid. — La *Légende de saint Joseph*. Hoogstraeten. — Le *Triomphe de l'Église chrétienne sur la Synagogue*, au Musée de Madrid. — La *Résurrection de Lazare* de von Ouwater, au Musée de Berlin. — La *Légende de saint Joseph*, par van der Weyden (?). — Portée satirique de ces tableaux. — L'*Adoration des bergers* de Hugo van der Goes, et les précurseurs des paysans de Breughel. — Quinten Metzys; ses tableaux satiriques. — La *Tentation de saint Antoine* du même maître, au Musée de Madrid. — Marinus van Reymerswale. — Les fils de Metzys. — Le *Cadran d'horloge* de Louvain. — Les sujets satiriques de Jean et de Corneille Metzys. — *Une fête villageoise*, le *Moine en goguette*, le *Panier d'œufs*, Jean Sanders dit van Hemessen et l'*Enfant prodigue* du Musée de Bruxelles.

D'après M. A.-J. Wauters [1], ce fut Pierre Cristus qui le premier fit pressentir le tableau de genre ou de mœurs, si intimement lié au genre satirique dans la peinture flamande. Effectivement, cet artiste nous montre dans son *Saint Éloi* ou *Eglius* de Cologne [2], œuvre signée et datée de 1449, un sujet de genre où nous voyons un orfèvre du temps pesant des objets précieux. Il est dans sa boutique, où se trouvent exposés en vente divers joyaux et bijoux ouvragés.

Un gentilhomme ou bourgeois riche marchande la bague

[1] A.-J. Wauters, *Histoire de la peinture flamande*, p. 67. — « Le saint Éloi de la collection Oppenheim à Cologne peut être considéré comme le plus ancien tableau de genre de l'école. »

[2] Collection du baron A. Oppenheim; ce tableau a figuré à l'Exposition des primitifs flamands à Bruges, 1902 (nº 17 du catalogue).

que sa femme convoite, tandis que celle-ci tend la main pour la recevoir. Cet intérieur, indiqué jusque dans ses moindres détails avec une minutie précieuse, fait certes pressentir nos futurs peintres drôles. Mais ce côté familier si éminemment flamand, ne le trouvons-nous pas déjà chez d'illustres prédécesseurs ainsi que chez la plupart de nos peintres religieux du XVe et du XVIe siècle?

Jean van Eyck, dans son célèbre *Portrait des Arnolfini*, de la *National Gallery* de Londres, nous offre aussi un vrai tableau de genre tel que les comprirent nos maîtres satiriques flamands. Les époux sont représentés dans la maison même qu'ils occupèrent à Bruges, lorsque, venant d'Italie, ils s'établirent en qualité de marchands dans cette ville. L'homme, maigre et maladif, montre sur sa physionomie, rendue avec un réalisme étonnant, une grande douceur unie à une mélancolie due peut-être à l'état précaire de sa santé. Sa femme, d'un geste placide, lui tend la main, tandis que l'autre repose sur sa taille où l'on reconnaît les signes d'une maternité prochaine. Elle semble regarder son mari avec une inquiétude visible. Ils sont dans leur chambre à coucher, entourés de leurs meubles familiers et ce petit monde est traité par l'artiste avec ce soin et cet amour du détail, plein d'intentions, que nous retrouverons plus tard dans les compositions de Breughel le Vieux. A droite, on remarque le lit conjugal avec une bourse suspendue à un des montants; au fond est accroché au mur un miroir convexe où se reflète la chambre. Le cadre en est formé par dix scènes de la passion finement indiquées. A côté, on remarque le collier de perles que la femme vient d'ôter; sur l'appui de la fenêtre, munie de petits volets, se trouve une pomme qui paraît entamée. Une couronne de lumières garnie de cierges, dont un seul est allumé, est suspendue au plafond. Tout cela, avec le petit chien favori et les patins de bois, jetés au hasard en rentrant, constitue une page charmante de la vie familiale au moyen âge, pleine d'observations amusantes faisant songer déjà à nos inimitables peintres satiriques fla-

12

mands. Le tableau, absolument authentique, est signé *Johannes de Eyck fuit hic 1434.*

Dans son commentaire du *Livre des peintres*, de Carl van Mander, M. H. Hymans fait mention de véritables tableaux de genre satirique, exécutés par Jean van Eyck [1]. Facius parle d'un *Bain de femmes* peint par ce maître, qu'il a vu chez le cardinal Ottaviano degli Ottaviani bien connu pour son luxe. « On y voyait, dit-il, de belles femmes sortant du bain et à peine voilées ; dans un coin (détail satirique) se trouvait une vieille duègne, transpirant abondamment et prouvant ainsi que c'était un bain bien chaud. » Le cardinal possédait plusieurs autres tableaux de « nu », et l'on sait que Frédéric d'Urbin, le premier et le seul duc de ce nom, fit orner une salle de bain de peintures analogues qu'il avait pu acquérir [2]. Les productions de ce genre étaient très recherchées en Italie, où ces tableaux étaient, paraît-il, surtout demandés. James Dennistoun pense même que si Josse de Gand fut invité à la cour d'Urbin, ce fut à cause du renom de Jean van Eyck, dont plusieurs tableaux, entre autres un *Bain de femmes*, existaient déjà dans la collection du Duc [3]. Facius cite encore une *Femme sortant du bain*, conservée à Gênes, qu'il attribue à « Roger le Gaulois », c'est-à-dire à Roger van der Weyden [4].

Ce que furent ces tableaux d'un genre spécial, malheureusement disparus, on peut s'en faire une idée par la description de Facius donnée plus haut. Peut-être des sujets analogues exécutés par A. Dürer, dont nous donnons deux exemplaires différents (fig. 139 et 140), sont-ils une répétition plus ou moins exacte de ces *bains de femmes*, si appréciés chez les mécènes

[1] CARL VAN MANDER, *Le livre des peintres* (commentaires de H. Hymans), p. 48.

[2] VASARI, t. I, p. 163 ; FACIUS, *ut supra*, p. 46 ; CROWE et CAVALCASELLE, *Les anciens peintres flamands*, p. 101.

[3] JAMES DENNISTOUN, *Memoirs of the Dukes of Urbino, etc.*, from 1440 to 1630, t. II, p. 237. — CROWE et CAVALCASELLE, *Les anciens peintres flamands*, annotations de Ruelens, t. II, CXXVI.

[4] CROWE et CAVALCASELLE, *Les anciens peintres flamands*, t. II, CLXXV.

italiens, car on sait que Dürer voyagea en Italie, où il dut voir les compositions exécutées par nos primitifs flamands, pour lesquels il professait une si grande admiration. Dans l'une



Fig. 139. — *Un bain de vapeur*, gravure sur bois, par A. Dürer (d'après Ch. Ephrussi).

comme dans l'autre de ces planches, on remarquera une intention satirique évidente. Nous voyons dans chacune une vieille femme grotesque, ridiculisée. Dans la figure 139, représentant un bain de vapeur, une très grosse matrone transpire abondamment, tout comme dans le tableau de van Eyck, tandis

que deux jeunes femmes semblent se préparer à taquiner leur grasse compagne ; l'une d'elles, en l'aspergeant à l'aide d'une espèce de goupillon, l'autre, accroupie près d'elle, en plon-



Fig. 140. — *Un bain de femmes*, par A. Dürer. Dessin original du maître (d'après Ch. Ephrussi).

geant la main dans un baquet d'eau froide, dans un but analogue. Dans la seconde planche (fig. 140), c'est une vieille femme, maigre cette fois et aux seins flétris, qui joue le rôle ridicule. Pour se défendre de ceux qui la taquinent, elle prend l'offensive et vide un petit baquet dans la direction d'un personnage situé hors de la composition, dont on ne voit ici

qu'un fragment. Un homme, dont une grosse commère semble se moquer, leur offre des rafraîchissements; la figure manquante, aspergée par la vieille irascible, porte un vase en forme de grande gourde ou de bouteille. Cette dernière composition se trouve à Francfort-sur-Mein; c'est un dessin original du maître.

Nous avons vu par la description de Facius et les compositions de Dürer, que les *bains de femmes* étaient généralement interprétés au moyen âge d'une façon satirique. Notre figure 141, empruntée au *Dictionnaire de l'ameublement* [1], dessinée d'après le coffret de cuir gaufré de Havard (XV[e] siècle), nous rapproche encore davantage de l'époque et du genre affectionné par les peintres satiriques de l'époque de van Eyck. Ici la composition, qui paraît exécutée par un artiste flamand, est franchement burlesque. Trois femmes se trouvent dans un grossier bain en bois et tâchent d'attirer près d'elles un jeune niais coiffé de la cape des fous; celui-ci semble repousser leurs avances et se disposer à prendre la fuite. Une des joyeuses commères, portant la coiffure à cornes, a mis une jambe hors de la baignoire et saisit à deux mains le long vêtement du jeune fou, dont elle découvre toute la partie inférieure du corps. Dans le haut, nous voyons que des lits de repos étaient attachés à l'établissement, et dans le bas qu'une table couverte était toujours prête pour réparer les forces des baigneurs. Un groupe de deux singes, qui se trouve dans la partie inférieure de la composition, présente également une signification satirique dont le sens nous échappe.

Un autre épisode satirique également dans le goût de nos ancêtres primitifs se trouve représenté à gauche du même coffret de cuir. Tandis que dans une salle d'armes, divers jeunes gens s'exercent à l'escrime, l'un d'eux, dans le feu du combat, perd ses chausses et expose ainsi ses parties charnues à la risée des spectateurs.

[1] Voir D[r] Alwin Schultz, *Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert*, t. I, pp. 68-69, pl. LXXXIV.



Fig. 141. — *Un bain de femmes.* Fragment du coffret de cuir gaufré de Havard (XVe siècle).

Le Musée de Leipzig possède, depuis 1878, un petit tableau ayant une étroite parenté avec les peintures de van Eyck. Cette œuvre nous donne mieux encore une idée de ce que devaient être les sujets de « nu » de ce maître. Son titre étrange est : *Un sortilège d'amour* [1]. La figure 142, empruntée au livre de

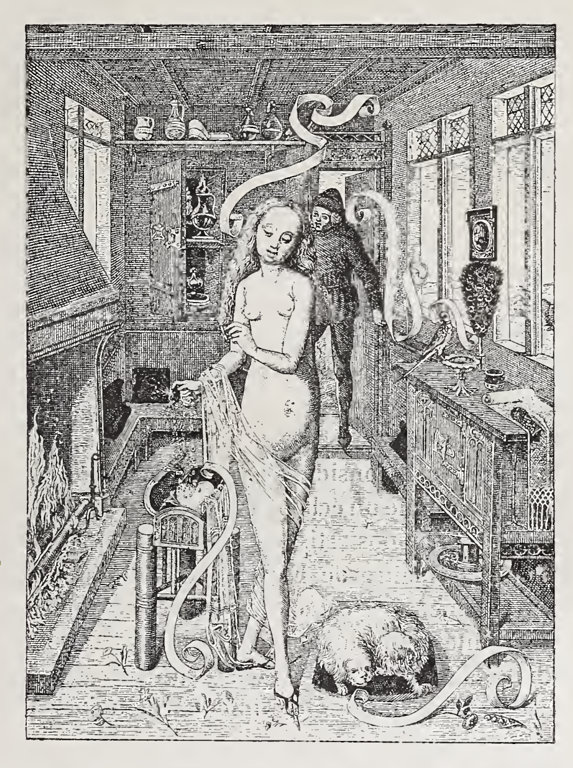


Fig. 142. — *Un sortilège d'amour*, de J. van Eyck (?) [Musée de Leipzig].

M. le Dr Alwin Schultz [2], en donne une idée assez fidèle. Ce tableau représente une jeune femme nue, paraissant vouloir

[1] *Liebes zauber*, nach Essenwein. *Culturhist. Bilderatlas.*

[2] Dr Alwin Schultz, *Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert*, t. I, fig. 115 (Liebes zauber). Prague, Vienne et Leipzig, 1892.

couvrir de perles et de pierreries un cœur déposé dans une cassette placée sur un escabeau près d'elle. Dans le fond du tableau, un jeune homme entr'ouvre une porte et contemple la scène gracieuse où il est probablement intéressé. De nombreux détails, ayant tous une signification emblématique ou satirique, se remarquent dans la chambre de la jeune fille : un faucon au bord d'une coupe où se trouve un éventail en plumes de paon ; une pièce d'étoffe à moitié déroulée ; un feu clair qui brille dans l'âtre ; l'armoire ouverte, dans l'intérieur de laquelle on aperçoit divers vases et aiguières ; le sol jonché de fleurs où les roses dominent, jusqu'au petit chien blanc rappelant étrangement celui du double portrait de Londres, tout cela semble avoir un sens pour l'artiste, qui complète ainsi le sujet formé par les gracieuses incantations de la jolie sorcière d'amour. De nombreuses banderoles explicatives se remarquent à côté des principaux acteurs de cette petite scène charmante.

M. H. Hymans, qui cite dans ses commentaires du *livre des peintres* de C. van Mander le tableau de Leipzig [1], auquel il trouve un intérêt réel, considère également une *Mélusine,* au Musée de Douai, comme un échantillon très ancien des tableaux de genre exécutés par nos artistes primitifs flamands [2].

Deux volets, du maître de Flémalle, au Musée de Madrid, présentent également ce caractère intime, je dirai presque satirique, de l'intérieur flamand. Le mobilier sévère du donateur agenouillé sur le volet de gauche fait contraste avec celui plus coquet et plus féminin de sainte Barbe. Celle-ci lit dans un livre enluminé, paisiblement assise sur un banc sculpté, le dos à l'âtre, où brille un feu clair entre les deux landiers. Tout dans la chambre dénote la propreté minutieuse, l'esprit d'arrangement et d'ordre de la bonne ménagère flamande. Le bassin de cuivre et l'aiguière de même métal resplendissent

[1] Carl van Mander, *Le livre des peintres* (commentaires de H. Hymans), t. I, p. 48.

[2] Id., *Ibid.*

sur une crédence ouvragée. A côté, l'essuie-main bien propre est passé sur le rouleau accroché au mur. Sur le manteau de la cheminée, on remarque la statuette de la Vierge et une branche en cuivre portant un cierge. Devant la fenêtre, sur un escabeau, se trouve placé un vase de forme élégante dans lequel trempe la fleur favorite. Par la croisée, les petits volets ouverts laissent apercevoir le paysage, et au fond, l'église où la sainte va prier si souvent.

Le côté anecdotique et presque satirique est plus visible dans le chef-d'œuvre du maître, le triptyque de la comtesse de Mérode, à Bruxelles, où, dans le volet de droite, à côté de la chambre dans laquelle se passe la scène mystique de l'*Annonciation,* nous voyons l'atelier où s'occupe Joseph. Celui-ci est représenté travaillant très activement à la confection de ... souricières, dont un exemplaire se trouve exposé en vente à sa fenêtre donnant sur la rue. On constatera ici encore le caractère satirique un peu ridicule généralement attribué à Joseph au moyen âge, caractère que nous avons observé déjà dans les mystères ainsi que dans les représentations religieuses populaires qui les précédèrent. On remarquera qu'ici encore, il est entouré de ses petits outils [1].

Cette œuvre importante forme le trait d'union entre la grande école de van Eyck finissante et celle, plus intime et plus réellement flamande, de van der Weyden, dont Breughel le Vieux fut le dernier représentant.

Certaines parties du tableau d'autel de Madrid représentant

[1] Dans le tableau représentant *Les épisodes de la légende de saint Joseph*, de l'église d'Hoogstraeten (inconnu, fin du XVe siècle), nous voyons Joseph, dans la 6e scène à gauche, demander pardon à sa femme qu'il a osé soupçonner. Ici encore le mari de la Vierge est muni d'un tel nombre de petits outils, que le peintre a évidemment voulu en faire une scène satirique. Outre les deux grandes taraudières, le vilbrequin, l'évidoir, dans sa gaine, qu'il porte à sa ceinture, nous voyons encore une grande règle, deux hachettes, une scie, une pince tombées à ses pieds. Ce tableau a figuré à l'Exposition des primitifs à Bruges (juin-septembre 1902), nº 341 du catalogue de James Weale.

l'*Église chrétienne triomphant de la Synagogue*, attribué par divers auteurs à Hubert et par d'autres à Jean van Eyck [1], mais qui, en tous cas, fut exécuté par un maître de l'école de ces grands peintres primitifs, présentent également des côtés d'observation humoristique ou satirique faisant songer, jusqu'à un certain point, aux compositions religieuses de Breughel le Vieux. Je citerai notamment la partie de droite du panneau inférieur à côté de la fontaine symbolique, où l'on remarque un groupe de juifs légèrement caractérisés, montrant leur rage et leur colère impuissante à la vue du prodige. L'étendard de la synagogue tenu par le grand prêtre se brise dans ses mains, et son aveuglement moral est indiqué par le mouchoir qui couvre ses yeux. Un des juifs qui l'accompagne tombe à la renverse, tandis que d'autres se bouchent les oreilles pour ne pas entendre la vérité, ou prennent la fuite pleins d'effroi. Un autre, au paroxysme de la rage, se déchire les vêtements et montre à nu sa poitrine.

La *Résurrection de Lazare*, par A. Van Ouwater, nous offre également un groupe de personnages où le peintre, se laissant aller à son sentiment réaliste et satirique d'inspiration toute flamande, les a représentés, montrant par des mimiques variées, mais des plus claires, que le tombeau ouvert, ainsi que le ressuscité lui-même, dégagent une odeur cadavérique repoussante. On voit les spectateurs, assistant au prodige, tra-

[1] A.-J. Wauters, *La peinture flamande*, p. 46. : « Il est permis de supposer avec Passavant que le *Triomphe de l'Église chrétienne sur la Synagogue* est de Hubert van Eyck, d'autant plus qu'il n'est pas possible de le rattacher, ni par le style, ni par la facture, ni par l'aspect de la couleur, à aucun autre maître du XVe siècle. Ce tableau est le seul qui puisse lui être attribué avec quelque certitude ».

M. H. Hymans, dans son étude savante, *Les Musées de Madrid. Le Prado* (Gazette des Beaux-Arts, 35e année, 3e pér., t. IX, p. 381) n'admet pas de parenté entre le *Triomphe de l'Église sur la Synagogue* et aucune des œuvres des frères van Eyck. Il ne croit même pas que nous soyons ici en présence d'une copie d'après ses maîtres. Dans *L'Art espagnol*, de Lucien Solvay, Paris, 1887, page 95, on pressent déjà la même manière de voir.

duire cette impression par des nuances diverses très intéressantes à observer.

En parlant du tableau de Madrid : *Le triomphe de l'Église sur la Synagogne*, M. Hymans [1] compare cette œuvre avec la *Résurrection*, de Berlin, et signale avec raison des analogies de faire et de sentiment qui paraissent des plus probantes.

Quoique né à Harlem, Van Ouwater, par l'expression qu'il cherche à donner à ses personnages, par son réalisme, sa couleur et son genre même de composition, fait songer à Roger van der Weyden, qu'il dut connaître et dont il semble s'être inspiré.

C'est récemment que la *Résurrection de Lazare*, la seule œuvre de ce maître dont l'authenticité soit prouvée (elle est citée parmi les principales compositions du peintre, par Carl van Mander), a été retrouvée à Gênes et achetée en 1889 par le Musée de Berlin. On suppose que toutes les œuvres de Van Ouwater, sauf celle-ci, peinte peu après 1450, périrent lors du sac de Harlem par les Espagnols en 1573 [2].

Un des deux volets représentant des *Scènes de la vie de saint Joseph*, attribués à Roger van der Weyden (de le Pasture), qui se trouvent à la cathédrale d'Anvers, présente également un caractère satirique dans l'interprétation d'une épisode de la légende des *Prétendants à la main de la Vierge*. Nous y voyons Joseph, dont la baguette desséchée fleurit, cacher celle-ci sous son manteau, tandis qu'un de ses compagnons la saisit et rit de sa supercherie. D'autres prétendants semblent aussi s'amuser de cette scène, où nous voyons encore le futur époux de la Vierge jouer un rôle ridicule [3].

Ces volets présentent de grandes ressemblances, comme faire, avec la *Descente de croix* du triptyque d'Edelheer, à Louvain

[1] H. Hymans, *Les Musées de Madrid. Le Prado* (Gazette des Beaux-Arts, 35e année, 3e pér., t. IX, p. 381).

[2] Ad. Philippi, *Die Kunst des XV. und XVI. Jahrhundert in Deutschland und Niederlanden*, p. 56. Leipzig, 1898.

[3] Ces volets ont figuré à l'Exposition des primitifs flamands à Bruges, en 1902, nº 29 du catalogue de James Weale.

(1443). On sait que cette œuvre, qui se trouve malheureusement en fort mauvais état et repeinte, est considérée par M. van Even comme la seule œuvre authentique de van der Weyden en Belgique. (Le même sujet a été traité dans une des scènes du tableau d'Hoogstraeten cité plus haut et dans une œuvre du « maitre de Flémalle », au Prado, à Madrid.)

Dans la seule composition authentique connue de Hugo Van der Goes : le triptyque de sainte Maria-Nuova, à Florence, représentant l'*Adoration des bergers*, on remarque un groupe de paysans ou de pâtres hâves, hirsutes, couverts de vêtements pittoresques, qui rappellent à la fois les mendiants de la tapisserie de Tournai du XIVe siècle, citée plus haut, et les paysans de Breugel le Vieux [1]. On sait que cette composition fut commandée au peintre par Tommasso Portinari, banquier de la maison des Médicis, à Bruges, vers 1468. Il est à remarquer qu'on ne retrouve aucune trace d'influences italiennes dans ce triptyque [2].

Quinten Metzys ou Massys (1466-1530) perfectionna et souligna souvent le côté satirique dans certains personnages de ses tableaux religieux. Les deux volets de son chef-d'œuvre d'Anvers : l'*Ensevelissement du Christ*, présentent l'un et l'autre, dans diverses de leurs parties, les caractères du tableau de genre et de mœurs où se reconnaît même une intention satirique évidente.

Dans le volet de gauche, représentant le *Repas d'Hérode*, après la décollation de saint Jean-Baptiste, on voit, dans la galerie haute, des courtisans qui commentent, en s'en moquant, les actions de leur souverain devenu le jouet d'une femme.

Dans le volet de droite, les deux bourreaux qui attisent le feu et ajoutent du combustible sous la chaudière où se trouve saint Jean l'Évangéliste, montrent par leurs figures ironiques

[1] Dans un sujet analogue du Musée d'Anvers, attribué à Juste de Gand, on voit des bergers visiblement inspirés par ceux du tableau de Florence.

[2] Ad. Philippi, *Die Kunst des XV. und XVI. Jahrhundert in Deutschland und Niederlanden*, p. 60. Leipzig, 1898.

et grossières, faisant présager celles de Breughel le Vieux, tout le plaisir qu'ils éprouvent à faire leur métier de tortionnaires. On remarquera qu'ici encore, tout comme dans les mystères, les martyres de ces deux saints présentent un côté comique et satirique traditionnel.

Quentin Metzys peignit aussi des œuvres profanes, véritables tableaux de genre et de mœurs populaires, où nous retrouvons une tendance satirique indéniable.

Il peignit des bourgeois dans leurs boutiques; des banquiers; des vieillards lubriques; des avares ou des usuriers; des peseurs d'or, dont les sentiments et les passions se lisent sur leurs physionomies si bien comprises.

Parmi les principales œuvres appartenant à ce genre, il faut citer : le *Vieillard et la courtisane* et le *Joaillier pesant des pièces d'or*, un de ses chefs-d'œuvre au Musée du Louvre ; la *Parabole du mauvais intendant*, au Palais Doria à Rome (?); les *Usuriers*, de Stockholm; les *Deux banquiers*, de Windsor, encore un de ses chefs-d'œuvre; le *Vieillard et la courtisane*, de Cassel; le *Banquier*, de Dresde, et une quantité d'autres tableaux analogues plus ou moins bien attribués à ce maître et qui par leur titre seul montrent une intention satirique visible [1].

C'est surtout à Marinus Reymerswaele que l'on doit restituer plusieurs œuvres de ce genre attribuées jusqu'ici à Quentin Metzys :

Un changeur et sa femme au Musée du Prado à Madrid doit, comme le dit fort bien M. H. Hymans [2], être restitué à ce peintre néerlandais, dont nous connaissons une œuvre analogue et signée au Musée de Dresde;

Une tentation de saint Antoine, considérée jusqu'il y a peu

[1] La comtesse de Pourtales a envoyé à l'Exposition des primitifs flamands, à Bruges (1902) un tableau appartenant à cette catégorie, intitulé *Un vieillard et une courtisane*, où l'on a généralement cru reconnaître la main du maître. (N° 359 du catalogue officiel de James Weale.)

[2] H. Hymans, *Les Musées de Madrid. Le Prado* (Gazette des Beaux-Arts, 35e année, 3e pér., t. X, p. 235).

de temps comme étant de Patenier et qui a été restituée à juste titre par MM. Hymans et Juste au grand peintre d'Anvers [1]. En effet, l'ancien inventaire de l'Escurial cite cette tentation (nº 1574) comme ayant « les figures (peintes) par maître Quentin et le paysage par maître Joachim ». Sur le fond de paysage, une vraie merveille, nous voyons saint Antoine dans les plus grandes angoisses. Trois jeunes beautés, vêtues à la dernière mode d'Anvers, ont entrepris la séduction du saint anachorète. Elles s'approchent souriantes, et d'un air candide l'une d'elles lui tend une pomme, allusion visible au premier péché. Le démon, sous les traits d'une vieille proxénète outrageusement décolletée, rit d'avance du succès de sa ruse et de la perte certaine du saint. Un singe, une des incarnations favorites du démon au moyen âge, tire à la capuche de l'anachorète pour l'empêcher de se détourner à la vue de ses jolies séductrices. M. H. Hymans dit que « Metzys n'a rien fait de plus beau, de plus délicat, ni de plus chaste », quoique le sujet doive se ranger dans la catégorie des compositions satiriques plutôt scabreuses.

Un curieux *cadran d'horloge* peint par Quinten Metzys(?), d'après le catalogue de l'Exposition des primitifs à Bruges [2], représente dans le quatrième cercle, divisé en vingt-quatre compartiments, des sujets satiriques où nous voyons les joies et les misères de la vie humaine.

D'après M. van Even [3], ce cadran fut exécuté ver 1510, pour être placé sur un mouvement d'horloge forgé par Josse Metzys. La décoration est divisée en six cercles concentriques. Le premier cercle représente sur fond d'or les signes du zodiaque; le second, en douze scènes, les occupations diverses des mois; le troisième, les heures; le quatrième, les joies et les misères de

[1] H. Hymans, *Les Musées de Madrid. Le Prado* (Gazette des Beaux-Arts, 35e année, 3e pér., t. X, p. 334).

[2] James Weale, *Catalogue de l'Exposition des primitifs flamands*, section des tableaux, 1902, p. 284.

[3] E. van Even, *Louvain dans le passé et dans le présent*, p. 206.

la vie humaine; le cinquième, la division de l'année en 365 jours, tandis que le sixième contient les noms des mois. Aux angles, les quatre planètes sont représentées par des personnages symboliques.

Une chambre de la maison de Quentin Metzys, située rue des Arbalétriers à Anvers, fut décorée par lui de fresques profanes en grisaille. Cet ouvrage, dit van Fornenberg, qui visita cette salle, était composé de compartiments ronds et ovales avec des figures grotesques, « grotesken grilligen figuren [1] », s'entremêlant et se jouant entre des festons et des rinceaux de feuillage. Par-ci par-là voltigeaient quelques enfants égayant la composition, qui eut peut-être une portée satirique.

Les fils de Quinten, Jean et Corneille Metzys, très inférieurs à leur père comme peintres, exécutèrent également un nombre considérable de sujets profanes, où ils s'inspirèrent à la fois des œuvres de leur père et de celles des maîtres graveurs allemands, qui eurent une si grande influence sur les artistes de leur temps.

La Bibliothèque royale de Bruxelles [2] conserve plusieurs gravures de Cornélis Metzys, parmi lesquelles nous en trouvons quelques-unes représentant les mêmes sujets champêtres que Breughel devait illustrer de main de maître.

Parmi celles-ci, il faut citer *Une fête villageoise* avec des ripailles et beuveries bien flamandes, ayant comme conséquences les rixes, suites inévitables de l'intempérance. Cette estampe est datée de 1539, et porte le n° B : 17. La suivante, de la même époque, représente encore un sujet satirique : c'est *un moine en goguette avec une vieille femme,* n° B. 16 [3].

Le n° S. 11. 48097 représente *un festin* où l'on embrasse

[1] MAX. ROOSES, *Geschiedenis des Antwerpsche Schilderkunst*, p. 65, Gand, 1879, et *Den Antwerpschen Proteus,* p. 30.

[2] Cabinet des estampes (petite farde).

[3] Id. (grande farde).

des femmes; il y a un fou qui assiste à la fête. Le numéro suivant : 3.11.31280, dont la reproduction au trait se trouve figure 143, nous offre un sujet encore plus satirique : une



Fig. 143.

femme ayant abandonné un moment son panier d'œufs, le trouve mis au pillage par un couple peu scrupuleux. L'inscription assez énigmatique est la suivante :

My mā syn eyerē otlaeyt
Jees āders nest ē laet my ot paeyt.

Cette estampe est datée de 1549. Ces dates méritent d'être notées, car elles sont toutes antérieures aux premières estampes de genre satirique exécutées d'après les œuvres de Pierre Breughel le Vieux, dont la plus ancienne porte le millésime de 1553.

D'après M. Vercoullie, professeur de langues germaniques à l'Université de Gand, qui fait autorité dans l'interprétation des textes flamands du XVIe siècle, l'inscription devrait se lire de la façon suivante :

My(n) ma(n) syn eyere(n) o(n)tlaeyt
I(n) ee(n)s a(n)ders nest e(n) laet my o(n)t paeyt.

La traduction en serait :

Mon mari décharge ses œufs
Dans le nid d'autrui et me laisse non satisfaite.

Sanders (Jean), dit van Hemsen [1], qui florissait vers 1545 (il était né à Hemixem, près d'Anvers), doit encore être considéré comme un imitateur de Quinten Metzys; il exécuta diverses peintures satiriques qui annoncent un précurseur de Breughel le Vieux, mais avec une mise en page plus Renaissance. *L'enfant prodigue* du Musée de Bruxelles (n° 293) nous montre en un spécimen typique un sujet biblique interprété d'une façon franchement satirique.

[1] On orthographie aussi son nom : van Hemessen, van Hemssem ou van Hemissen.

CHAPITRE IX.

Les peintres-graveurs satiriques allemands du XVe et du XVIe siècle. — Leur influence sur nos peintres drôles flamands.

Martin Schoengauer fut-il l'élève de Rogier van der Weyden? Ses peintures et ses gravures. — *Les paysans allant au marché.* — *Le Christ présenté au peuple.* — *Le meunier et son âne.* — *Une rixe entre apprentis orfèvres.* Leur analogie avec les compositions religieuses et profanes de nos maîtres satiriques du XVIe siècle. — Vogue considérable de ces gravures allemandes dans toute l'Europe civilisée. — Israël van Meckene; ses gravures satiriques de la vie amoureuse de son temps. — *Le combat pour les culottes.* — Le « maître aux banderolles. » — Les graveurs allemands inconnus : *La bataille pour la culotte* au Cabinet des estampes à Berlin. — Daniel Hopfer et ses *scènes champêtres satiriques;* — Nicolaus Mildeman et son *Nazentanz zu Gumpelsbrunn;* — Hans Sebald avec ses *fêtes villageoises,* sont des précurseurs de nos peintres de kermesses au XVIe siècle.

Comme nous le disions plus haut, plusieurs peintres et graveurs allemands eurent une influence incontestable sur nos plus grands peintres drôles du commencement du XVIe siècle. Cette influence s'étendit même sur Jérôme Bosch, dont les premières œuvres datent de la fin du XVe siècle.

Parmi ces maîtres allemands, il faut citer en première ligne Martin Schoengauer. Quoique né à Colmar (1445-1491), cet artiste se rattache à notre école flamande, car il s'inspira incontestablement des œuvres réalistes si pleines d'expression de Roger van der Weyden. Même s'il fallait en croire une lettre du peintre liégeois Lombart à Vasari, on y trouverait la preuve certaine que Martin fut l'élève de cet illustre peintre flamand.

Dans son livre sur l'*Art néerlandais*, l'Allemand A. Philippi [1]

[1] Ad. Philippi, *Die Kunst des XV. und XVI. Jahrhunderts in Deutschland und die Niederlanden,* 1898, p. 130 : « Der allgemeine Eindruck einer Schöngauersche Darstellung pflegt sogar mehr Niederlandisch als Deutsch zu sein, und bei seinen Frauen dinckt man manchmal an Memling. »

constate lui aussi que les œuvres de Schoengauer ont plutôt le caractère néerlandais et que ses types de femmes font songer souvent à Memling, cet autre continuateur de van der Weyden.

Les tableaux de ce peintre sont très rares, et comme il ne les signait jamais, plusieurs œuvres lui ont été faussement attribuées. Il en est autrement de ses nombreuses gravures, presque toutes monogrammées et datées, dont l'authenticité est certaine.

Parmi ces estampes, qui seules nous permettent de juger de ses tableaux, nous en trouvons plusieurs où l'on reconnaît déjà les sujets humoristiques et satiriques chers à Breughel le Vieux. Sa façon de traiter les sujets religieux présente également des analogies nombreuses avec celle de notre grand satirique flamand. Parmi ses compositions champêtres et satiriques, il faut citer les *Paysans allant au marché* (B. 88). La femme est assise à califourchon sur un vieux cheval qui porte en croupe son enfant. Devant marche le mari ; il tient, passé sous son bras, un vieux glaive qui semble ne le rassurer qu'à moitié, car les routes sont peu sûres. Il porte en outre un sac de pommes et un panier, trouvant encore moyen de guider la monture de sa femme de la main qui est restée libre. Le pauvre cheval, outre sa charge humaine, porte suspendu à son poitrail de nombreuses volailles et autres provisions. La femme tient à la main une longue gaule avec laquelle elle s'apprête à réveiller le courage de son cheval, ainsi que celui de l'homme, son autre bête de somme. L'expression goguenarde de sa femme, celle à la fois peureuse et rusée du paysan, achèvent de donner à cette peinture de mœurs villageoises un caractère satirique bien flamand.

Le Musée de Bruxelles possède un tableau attribué à Martin Schoengauer, qui figure parmi les gravures du maître. Il est intitulé, d'après le catalogue : *Le Christ présenté au peuple* [1].

[1] Ce tableau provient de l'ancienne collection du prince d'Orange; il fut acheté à la vente de M. van den Schrieck, de Louvain, en 1861.

On y voit le Christ, sur la troisième marche d'un escalier, exposé à la risée du populaire qui l'outrage de toutes façons. Les figures grimaçantes des assistants présentent un aspect satirique voulu ; tel le bourreau à l'avant-plan notamment, qui pousse la langue d'une façon vraiment comique. Celui-ci est en outre affublé d'un costume ridicule, où l'on reconnaît l'intention, déjà signalée et conforme à la tradition des mystères au moyen âge, de représenter le bourreau d'une façon risible, faisant contraste avec le Christ, qui seul présente un aspect sérieux et religieux. L'expression de Ponce Pilate, ainsi que la pose de sa main, en font également un personnage dérisoire.

L'estampe n° 89, représentant un *Meunier avec son âne* chargé d'un sac, suivi de son ânon ; celle portant le n° 92, un *Éléphant* caricatural ; une amusante *Famille porcine* et surtout une *Rixe entre deux apprentis orfèvres* [1], se prenant aux cheveux dans une dispute très bien observée, doivent être également rangées dans la même catégorie de ses compositions vraiment satiriques.

Plusieurs estampes de Martin Schoengauer, telles que l'*Ecce Homo* (B. 13, S. 11. 2375) et le *Christ bafoué* (B. 15. 8956), présentent dans leurs groupes de soldats railleurs et grimaçants et dans la présence de nombreux personnages accessoires inutiles à la composition, une analogie frappante avec les sujets religieux traités par nos maîtres satiriques. L'importance donnée au paysage est également typique et mérite d'être notée.

Ces estampes eurent une vogue considérable en Allemagne et dans la plus grande partie de l'Europe. Leur succès chez nous ne fut pas moins grand, et il est très probable qu'elles eurent une influence considérable sur le développement du genre satirique flamand, tel qu'il se manifesta parmi nos peintres drôles du commencement du XVI[e] siècle.

[1] Ce sujet, cité par A. Philippi, *Die Kunst, etc.*, ne se trouve pas dans la collection des œuvres gravées de Schöngauer, conservées au Cabinet des estampes de la Bibliothèque royale de Bruxelles.

Nous aurons encore à nous occuper de Martin Schoengauer quand nous parlerons des peintres appartenant au genre satirique fantastique et notamment lorsqu'il s'agira des premières *Tentations de saint Antoine*, dont, il y a tout lieu de le croire, il créa le genre.

Parmi les meilleurs imitateurs de Schoengauer, on cite généralement Israël Van Meckene, né à Mecheln, près de Clèves, en 1440, et mort en 1503. Cet artiste curieux fut à la fois peintre, graveur et orfèvre, mais ses estampes seules nous sont connues, heureusement en assez grand nombre. Leur facture rappelant des œuvres plus anciennes, on crut longtemps devoir leur assigner une date antérieure à celle de leur exécution. Peut-être même peut-on voir dans plusieurs de ces scènes de mœurs amusantes gravées, des réminiscences de peintures flamandes disparues, appartenant au genre satirique primitif, tel que le comprirent les joyeux peintres du château de Hesdin ou des *Entremets* de Bruges ou de Lille.

La Bibliothèque royale de Bruxelles possède une collection de reproductions faites d'après les principales œuvres de van Meckene [1]. La plupart ont trait aux joies ou aux infortunes conjugales et aux vicissitudes de l'amour. Parmi celles-ci, nous citerons le numéro B. 181, où nous voyons dans un intérieur flamand, régner entre les époux ou les amants, une douce union. Le temps passe gaiement en célébrant le vin et l'amour. Dans presque toutes ses compositions, on remarquera des brocs, des hanaps, des baquets en cuivre pour rafraîchir les breuvages, auxquels l'artiste semble avoir attaché une grande importance.

C'est encore une scène paisible que représente une autre gravure où nous voyons une dame recevoir un visiteur, tout en filant sa quenouille. Le gentilhomme tient son épée, comme une canne, entre ses jambes; il a la tête ornée d'une coiffure à plumes assez bizarre. Le chat familier ronronne

[1] Israël van Meckene, *Mœurs et costumes*. Bruxelles, Simoneau et Toobey, 1872. Fac-similé de douze estampes.

dans un coin, tandis que sur la crédence sculptée, on remarque comme d'habitude une profusion de brocs et de hanaps, ainsi que deux livres à fermoirs.

Est-ce le même gentilhomme que nous voyons dans la gravure suivante? Il s'est mis à l'aise en ouvrant son manteau et en se débarrassant de son épée, mais il a gardé son beau chapeau à plumes. La dame a abandonné son fuseau et tous deux sont familièrement assis sur le bord d'un lit disposé sur une estrade basse Sous celle-ci, on remarque, réunis sans façon, les pantoufles de la dame ainsi qu'un vase intime. A côté du lit, une table de nuit et un petit flambeau à deux branches garni de ses chandelles. La porte est fermée, le verrou mis, personne ne les dérangera.

L'estampe n° B. 172 a une portée plus satirique : un jeune homme danse avec son amie, tandis que sa ceinture, à laquelle est attachée sa bourse, se détache et tombe à ses pieds. Preuve certaine que la fréquentation des femmes conduit à la perte de la fortune.

Le numéro B. 173, figure 144, représente le *combat pour les culottes*, sujet cher aux artistes du moyen âge et dont nous avons vu déjà des reproductions nombreuses. L'objet du litige est à terre; la femme, retenant d'une main celle de son mari, prêt à saisir la culotte, brandit de l'autre sa quenouille avec laquelle elle le frappe à tour de bras. Un monstre affreux voltige au-dessus des combattants, image satirique probable de la guerre et de la discorde conjugales.

Le numéro B. 201 paraît être une apologie de la femme, qui est représentée au milieu de rinceaux entre lesquels la poursuivent en dansant des hommes de toutes conditions : gentilshommes et bourgeois, musiciens ou tambourinaires, et jusqu'à un fou agitant sa marotte.

Beaucoup de graveurs allemands, pour la plupart inconnus ou cités par Passavant sous des dénominations de convention, comme le « Maister mit den Banderollen »; le maître E. S., vivant, eux aussi, dans la seconde moitié du XV[e] siècle, eurent également une influence probable sur nos peintres satiriques flamands.

Nous avons vu déjà des productions satiriques de deux de ces graveurs, notamment : 1° la *Fontaine de Jouvence* du maître aux banderoles (fig. 138) et 2° une des lettres de l'alphabet du maître E. S. datant de 1466 (fig. 67).



Fig. 144.

La figure 145, exécutée par un graveur allemand inconnu de la même époque (fin du XV[e] siècle), nous montre un fragment d'une composition plus importante, représentant encore le sujet si populaire de la *bataille pour la culotte*. Ici ce sont les femmes seules qui prennent part à la lutte. On les voit se battre,

se griffer, s'arracher les coiffes et se prendre aux cheveux. Les coiffures « à cornes » ont fort à souffrir dans la mêlée. L'objet tant envié est placé au milieu de la composition, tenu par deux solides commères qui le défendent de leur mieux. Cette gravure sur bois se trouve conservée au Cabinet des estampes à Berlin [1].



Fig. 145.

Ce furent encore les graveurs allemands qui, dès le commencement du XVIe siècle, exécutèrent divers sujets champêtres qui eurent une popularité non moins grande et qui se rapprochent singulièrement des compositions analogues de nos peintres satiriques ou de kermesses.

Parmi ces graveurs, il faut citer Daniel Hopfer ou Hopser, qui représenta *une fête villageoise,* « das ländliche Fest » (B. 74) [2]. Voilà bien déjà la kermesse telle que la comprirent

[1] Cette estampe est reproduite dans l'ouvrage : *Deutsches Leben, etc.*, t. I, p. 165, du docteur Alwin Schultze. Leipzig, 1892.

[2] Dr Alwin Schultze, *Deutsches Leben, etc.*, pp. 164-165, fig. 209. Leipzig, 1892.

Breughel et ses nombreux imitateurs. On y voit, comme dans les sujets analogues de notre grand peintre satirique, la bombance générale, la *bras partye,* qui joua de tous temps un si grand rôle chez nos ancêtres et dont le souvenir atavique ne semble pas prêt à se perdre de nos jours. On y observe aussi les scènes qui accompagnent la ripaille : les danses et les promenades amoureuses, les ivrognes que l'on doit soutenir et, dans les coins, les inévitables buveurs qui se soulagent de toute façon et cela sans la moindre vergogne.



Fig. 146.

Nicolaus Mildeman, dans le *Nasentanz zu Gumpelsbrunn* B. 1 (la danse des nez de Gumpelsbrunn), B. 1 (fig. 146) nous montre également d'autres épisodes d'une kermesse aux allures les plus flamandes exécutés par un artiste allemand au commencement du XVI[e] siècle. A côté des beuveries inévitables, nous voyons les danses autour du mat de cocagne, où pendent, en guise de prix, des objets divers, notamment un jambon ainsi que d'autres comestibles. Les musiciens jouent de divers

côtés; on voit des luttes plus ou moins courtoises. Plus loin, des trouble-fête ont tiré l'épée et sont prêts à se mesurer entre eux, tandis qu'une femme les retient. Dans le lointain arrive la police du temps, la hallebarde au poing; la perche avec le coq qu'il s'agira d'abattre à coups de flèches n'est pas oubliée. Tous ces détails ont un aspect si éminemment flamand, que l'on doit se demander si les artistes allemands qui ont exécuté ces premières kermesses ne sont pas venus les étudier dans notre pays en s'inspirant, comme le fera notre Breughel, des paysans, des mœurs des villageois de nos Flandres ou de celles des maraîchers des environs d'Anvers ou de Bruxelles [1].

Hans Sébald sut également, avant Breughel le Vieux, montrer en des estampes typiques la vie et les joies du peuple campagnard. Les danses de paysans (fig. 147) semblent empruntées à ces kermesses ou fêtes villageoises, où notre grand satirique flamand sut si bien représenter le côté humoristique de nos réjouissances populaires, dont les tableaux pleins de vie resteront les spécimens les plus parfaits de ce genre si éminemment national.

Nous verrons dans le chapitre suivant que ces mêmes artistes allemands contribuèrent à vulgariser chez nous les scènes satiriques, fantastiques et macabres dont le succès fut si grand, dans tous les pays, dès la fin du XVe siècle, et se continua pendant une grande partie du XVIe siècle.

[1] Cette *danse de Gumpels Brunn* se trouve reproduite dans l'ouvrage du Dr ALWIN SCHULTZ, *Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert*. Vienne et Prague, 1892, fig. 212, p. 167.



FIG. 147. — *Danses de paysans,* par Hans Sébald.

CHAPITRE X.

Les premiers peintres fantastiques flamands et allemands.

Les sujets satiriques et macabres. — Premières œuvres des peintres fantastiques. — Jean de Bruges auteur de l'Apocalypse des tapisseries d'Angers. Beaucoup de ces peintures disparues. — L'*Enfer* attribué à Jean van Eyck, à l'église de Saint-Bavon, à Gand. — Le *Jugement dernier* de Dantzig. — Détails satiriques de ces tableaux. — Le *Jugement dernier* et l'*Enfer* du polyptique de Beaune, par R. van der Weyden. — Le *Jugement dernier* de Berlin, par van der Weyden. — L'*Enfer* donné récemment au Louvre. Son auteur probable. — Un dessin représentant l'*Enfer* au même musée. — Schoengauer Martin. La première *Tentation de saint Antoine*. Son succès dans toute l'Europe. — Michel-Ange. Un prédécesseur de saint Antoine au XII[e] siècle : saint Gutlac. — Sa *Tentation* au British Museum. — Autres œuvres fantastiques de Schoengauer : *Le Christ délivrant les âmes du purgatoire*. Le *saint Georges et le Dragon*. *Saint Michel et le démon*. — L'obsession de la mort et des monstres au XV[e] siècle. — Les *Danses macabres* ou *Danses de morts*. Leur origine allemande. Les allusions satiriques de Mancel Deutsch. — *La danse macabre* au Charnier des Innocents, à Paris (1424). — Celle de Chaise-Dieu (Haute-Loire). De Cherbourg, d'Amiens. — Les chapiteaux satiriques d'Arcueil. — *La légende des trois vifs et des trois morts*. — Le petit polyptique de Hans Memling, à Strasbourg. — Le squelette du *Jugement dernier* de Petrus Cristus, à Berlin. — *La Mort et l'usurier*, du Musée de Bruges. — Les estampes satiriques macabres de Barthélemy Beham, de Daniel Hopfer, de Jacob de Gheyn, d'Anvers, de Melderman et de Dürer.

Nous avons noté déjà le goût général de nos ancêtres pour les figurations de monstres et de démons, à l'aspect terrible ou comique, dont nous avons trouvé des exemples si nombreux dans les sculptures et les miniatures primitives des époques les plus reculées de notre histoire.

Ce goût de l'étrange et du merveilleux, si intimement lié chez nous au genre satirique, s'exerça aux dépens de l'ennemi de l'humanité pendant tout le moyen âge, « tandis que la magie, la superstition, la fièvre de sorcellerie brûlaient les cerveaux et détraquaient les nerfs [1] ».

[1] Voir *Bull. de l'Acad. roy. de Belgique* (Classe des lettres, etc.), 1901. Rapport sur mon mémoire, par L. Solvay, p. 1203.

Nous avons vu les conceptions bizarres et diaboliques qui hantèrent nos artistes primitifs, prendre un caractère plus terrible à ces époques de chaos qui s'étendent du XIVe au XVe siècle. Déjà le monde ancien luttait contre le monde nouveau; la foi aveugle contre la raison, formant un mélange inexprimable de barbarie et de civilisation, d'ignorance et de science, dont des écrivains de talent, comme M. L. Solvay, dans son rapport [1], et M. Huysmans dans son livre *Sainte Lydvine de Schiedam*, surent faire des tableaux saisissants.

Cette époque terrible et déroutante, unique peut-être dans l'histoire de l'Europe, devait engendrer ces satires diaboliques et macabres inspirées par la famine, la peste, les massacres, les débauches des rois, faisant croire aux puissances infernales acharnées à la perte du monde. Les terreurs et les inquiétudes des âmes affolées incarnaient dans le démon, effroyable d'abord, folâtre ensuite, toutes les passions mauvaises, toutes les apparitions, toutes les révoltes, tandis que l'Église constante, infatigable et acharnée, disputait à ses ennemis le pouvoir qu'on tentait de lui enlever [2]. Elle descendait vers les humbles et les moralisait dans le langage imagé et pittoresque du peuple, impressionné déjà par les fantasmagories satiriques et facétieuses de nos sculpteurs et de nos miniaturistes médiévaux.

Ces compositions diaboliques et fantastiques, si nombreuses dans l'esthétique de nos artistes, se retrouvèrent de bonne heure chez nos premiers peintres de triptyques. Malheureusement, la plupart de ces œuvres ont disparu et leurs auteurs sont restés inconnus.

Parmi les manifestations les plus anciennes de ce genre, il faut citer un *Enfer* qui, d'après les chroniques de van Vaernewyck, se trouvait primitivement sous le fameux polyptique des frères van Eyck à la cathédrale de Saint-Bavon à Gand.

[1] Voir *Bull. de l'Acad. roy. de Belgique* (Classe des lettres, etc.), 1901. Rapport sur mon mémoire, par L. Solvay, p. 1204.

[2] *Ibid.*

« Le pied (socle) du retable, dit-il, était un *Enfer* peint à la détrempe par le même Jean van Eyck. Quelques mauvais peintres, dit-on, ont voulu le laver ou nettoyer, mais leurs « mains de veau » (sic) ont effacé cette peinture merveilleuse qui, avec le retable, avait plus de valeur que tout l'or dont on aurait pu le couvrir [1]. »

Van Mander dit la même chose en d'autres termes :

« Le panneau de l'*Adoration de l'agneau* se posait sur un pied ou socle. Il était peint à la colle ou à l'œuf; *dans* ce socle était représenté un *Enfer* où l'on voyait les damnés et ceux qui sont sous terre, s'agenouiller devant le nom de Jésus ou de l'Agneau; mais en le lavant ou en le nettoyant, des peintres ignorants ont effacé et anéanti cette œuvre [2]. »

Sachant que cette peinture fut exécutée par l'ancien procédé à la détrempe, procédé que van Eyck détrôna, il est permis de croire, avec Ruelens, que cet *Enfer* primitif fut peint par un artiste vivant à une époque antérieure [3] à celle où peignait le brillant fondateur de notre école flamande.

Nous savons par les sculptures de nos cathédrales d'époques antérieures, que les représentations des divers épisodes burlesques et satiriques, caractérisant l'entrée des damnés en enfer, étaient considérées comme pouvant utilement réveiller

[1] « Item een helle heeft den voet van dezer tafel gheweest, door den selven meester Joannes van Eyck, van waterverwe gheschildert, de welcke sommighe slechte schilders (soo men secht) haer hebben bestaen de wasschen oft suyveren, ende hebben dat miraculeus constich werc *met hun calvers handen* uytgevaecht, de welcke met de voorn tafel meer weert was dan 't goud dat men daer op ghesmeedt soude connen legghen.» (VAN VAERNEWYCK, *op. cit.*, fol. 119.)

[2] « De principael tafel hadde eenen voet, daer zy op stand, dezen was geschildert van lym oft ey-verwe, en daer in was een helle ghemaeckt, daer de helsche knien oft die onder d'aerde zyn, hun knien buyghen voor den naem Jesu, oft het Lam : maer alsoo men dat liet suyveren oft wasschen, is het door onverstandighe schilders uytghewischt en verdorven gheworden. » (VAN MANDER, *op. cit.*, p. 2.)

[3] CROWE et CAVALCASELLE, *Les anciens peintres flamands*. An. de Ruelens, etc., t. II, p. LXXIII.

la foi chez les fidèles et leur inspirer le désir salutaire de ne jamais transgresser les prescriptions de l'Église.

Nous avons vu plus haut la satire des péchés capitaux et les sujets diaboliques représentés sur le portail de la porte Mantile et les chapiteaux de la cathédrale de Tournai. Le superbe *Jugement dernier* sculpté de l'entrée de l'église de Saint-Urbain à Troyes (XIII[e] siècle) présente également les plus grandes analogies avec les sujets similaires exécutés par nos peintres de missels. Ces sculptures peuvent nous donner jusqu'à un certain point une idée de ce que furent les peintures de l'enfer et du jugement à ces époques primitives. On y remarque d'un côté le paradis et de l'autre l'enfer, traditionnellement figuré par une gueule largement ouverte. On voit chez les damnés les mêmes expressions angoissées, contrastant avec les physionomies satiriques et sarcastiques des démons, semblant s'acquitter fort joyeusement de leur terrible besogne.

Le *Jugement dernier* de la cathédrale de Bourges [1], sculpté au XIV[e] siècle, nous montre mieux encore toutes les dispositions usitées dans les compositions diaboliques de nos premiers peintres flamands. Nous y voyons, comme plus tard dans les compositions de van der Weyden, l'archange pesant les âmes, qu'il partage en deux lots, le premier destiné au paradis, le second à l'enfer. Les épisodes satiriques dans le goût flamand y sont nombreux. Dans la partie centrale, on voit un petit diable s'accrocher à un des plateaux de la balance, cherchant vainement à fausser la justice divine. Les démons, composés de parties disparates, bizarrement assemblées, montrent des visages grimaçants disposés sur les reins, le ventre ou sur les seins. Parmi les damnés, on reconnaît, comme nous l'avons vu dans nos premiers manuscrits, des moines, des évêques et des rois représentés d'une façon satirique.

Le *Jugement dernier* de Dantzig peut être considéré comme une des peintures les plus anciennes connues de ce genre,

[1] Nous avons vu plus haut que de nombreux sculpteurs et « ymagiers » de nos contrées travaillèrent à Bourges dès le XIV[e] siècle.

exécutées par un peintre flamand. Ce tableau superbe fut successivement attribué, par les auteurs les plus autorisés, à van Eyck, à R. van der Weyden et à Memling, sans qu'aucune de ces attributions ait été jusqu'ici définitivement admise. Les expressions dramatiques des visages, les attitudes désespérées des damnés feraient cependant pencher la balance en faveur de Roger van der Weyden, dont les œuvres montrent généralement ces mêmes études des sentiments et des passions humaines dans les physionomies de ses personnages.

L'archange Michel en armure, la balance à la main, tout comme celui de Bourges, pèse les âmes et sépare les élus des damnés. Ces derniers errent en proie au plus violent désespoir; leurs expressions, leurs gestes angoissés inspirent un sentiment d'effroi qui n'a rien de caricatural.

La note satirique est visible cependant dans la figure du damné qui rampe à l'avant-plan et qui cherche à se faufiler subrepticement parmi les élus placés à la droite de l'archange.

Mais le représentant de Dieu fait bonne garde, ses yeux suivent tous les mouvements du maudit et il s'apprête avec sa lance à le repousser dans le séjour infernal. Quelques diables tortionnaires, poussant et frappant le troupeau des méchants, ont également un aspect satirique conforme à l'usage établi dans les représentations religieuses populaires. On sait que ce sujet de la pesée des âmes donnait lieu au moyen âge à maint épisode satirique analogue. Parfois c'était une dispute burlesque entre un ange et un démon à propos d'une âme réclamée par les deux adversaires; ou bien c'était un petit diable qui attirait à lui le plateau de la balance, comme à Bourges, et que l'ange dans sa supériorité sereine se contentait de repousser dédaigneusement, comme un reptile malfaisant, du bout de la hampe de sa lance surmontée de la croix.

Le sentiment qui caractérise le *Jugement dernier* de Dantzig se reproduit également dans les volets de gauche du polyptique de Beaune, également attribué à Roger van der Weyden, mais cette fois avec une certitude presque complète.

Comme dans la composition précédente, les damnés sont

pesés par l'archange Michel, puis précipités dans l'enfer, où ils tombent dans des attitudes désespérées. On voit leurs angoisses se traduire par le jeu de leurs physionomies, ainsi que par les affreuses contorsions auxquelles ils se livrent pendant qu'ils subissent les tourments auxquels ils ont été condamnés.

La *Résurrection* que l'on remarque sur un autre volet du même retable donne également lieu à une mise en scène dramatique et fantastique, rappelant les œuvres les plus terribles de Jérôme Bosch. Un des épisodes les plus effrayants de cette peinture représente les damnés qui se lèvent de leurs tombeaux entr'ouverts [1].

Un autre *Jugement dernier* jadis attribué au même peintre et conservé au Musée de Berlin (daté de 1452), nous montre encore le même motif principal de l'ange pesant les âmes dans une balance. On y remarque la même étude des physionomies des damnés, dont les souffrances effroyables sont rendues de la façon la plus saisissante. MM. Crowe et Cavalcaselle [2] voient, eux aussi, dans l'ingéniosité des tortures de ces tableaux, « une horrible imagination qui semble préluder aux folles exagérations de Jérôme Bosch ». Ils auraient dû ajouter : comme aussi aux œuvres fantastiques de Breughel le Vieux et de ses continuateurs de la fin du XVIe siècle [3].

Un superbe tableau représentant l'*Enfer*, donné récemment au Louvre par le duc de la Tremoïlle et provenant de l'ancienne collection du Chastel, me paraît appartenir à la même époque et à la même école. MM. de la Bordes, Mantz et quelques auteurs non moins compétents avaient cru pouvoir l'attribuer à Jérôme Bosch, nom sous lequel il figura

[1] Ayant eu l'occasion de revoir ce tableau en 1902, j'ai pu constater que les flammes qui sortaient des tombeaux étaient des retouches postérieures, enlevées avec raison, lors de la dernière restauration de cette œuvre remarquable par M. Briotet.

[2] CROWE et CAVALCASELLE, *Les anciens peintres flamands, leur vie et leurs œuvres*. Traduit, annoté et augmenté de documents inédits par Alex. Pinchart et Ch. Ruelens.

[3] Cette œuvre est actuellement considérée comme étant due au pinceau de Pierre Cristus.



FIG. 148. — L'*Enfer*, dessin conservé au Louvre.

quelque temps dans la galerie parisienne. M. Guiffrey, dans une étude récente [1], croit y reconnaître la main du maître du *Jugement dernier* de Dantzig. Effectivement, en comparant l'*Enfer* de Paris avec le *Jugement dernier* de Dantzig, on peut constater des similitudes nombreuses de faire et de sentiment qui rendent l'attribution de M. Guiffrey très probable.

Malgré la présence de quelques démons aux formes bizarres et hétéroclites présentant des intentions satiriques probables, la composition dégage dans son caractère général un sentiment dramatique intime, montrant des expressions d'effroi et de désespoir vraies, qui font songer aux œuvres les plus incontestées de Roger van der Weyden.

Chose curieuse, le Musée du Louvre conserve un dessin (fig. 148) qui présente les plus grandes analogies avec les personnages principaux et certains groupes du tableau de Paris représentant l'*Enfer*. Ce dessin, signalé dans le travail cité plus haut, a été acquis à Florence, en 1806, et provient de la collection Boldinucci. M. Guiffrey croit y reconnaître la main du même artiste flamand qui, d'après lui, aurait exécuté les deux œuvres.

Il y a lieu de croire, selon nous, que ce dessin, d'un haut intérêt documentaire, n'est pas du même auteur que celui qui exécuta le tableau de la galerie parisienne. Il semble se rapprocher plutôt des compositions fantastiques de Martin Schoengauer. Effectivement, les démons du dessin (fig. 148), quoique présentant comme poses et comme groupes une analogie incontestable avec ceux du tableau de l'*Enfer*, nous montrent des juxtapositions d'éléments variés empruntés à divers animaux existants, que nous retrouverons avec plus de perfection dans la figure 149, d'après Schoengauer, représentant une des premières, sinon la première de ces *Tentations de saint Antoine*, qui eurent une vogue si considérable au XVIe siècle.

[1] J. Guiffrey, *Un tableau récemment donné au Musée du Louvre.* (Revue de l'art ancien et moderne, pp. 135 à 146, 10 août 1898.)

Cette attribution paraîtra d'autant plus probable quand on se rappellera que Martin Schoengauer étudia nos maîtres primitifs. A. Philippi, dans son ouvrage : *Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden*, remarque que les compositions de ce maître ont plutôt un caractère flamand qu'allemand [1]. Nous avons vu d'ailleurs que le peintre liégeois Lambert Lombart assure d'une façon certaine que Schoengauer fut un élève de Roger van der Weyden. Le dessin du Louvre vient à l'appui de cette affirmation, et il y aurait lieu de croire que c'est une œuvre de jeunesse du célèbre peintre-graveur allemand, qui l'exécuta dans notre pays, probablement d'après l'œuvre de Roger représentant l'*Enfer*, actuellement au Musée national de Paris.

On remarquera que les démons de ce dessin n'ont pas le caractère des créations pouvant être attribuées à van der Weyden. Ces êtres, à têtes de fauves ou de boucs, armés de cornes, aux ailes de chauves-souris, aux corps de reptiles protégés par des écailles, ou ayant la peau flasque du crapaud, couverts de dards et des piquants de hérisson ou de porc-épic, toute cette fantasmagorie nous montre déjà un acheminement visible vers les êtres plus ou moins comiques qui peuplèrent les premières *Tentations de saint Antoine*, et notamment celle de Martin Schoengauer, dont nous voyons ci-contre une reproduction [2] (fig. 149).

Les compositions fantastiques du beau Martin eurent un succès tout aussi considérable que ses sujets de mœurs, dont nous avons vu les tendances satiriques; d'autres sujets représentant la *Tentation de saint Antoine*, vinrent apporter un élément satirique nouveau dans les représentations diaboliques, si goûtées de tout temps par nos ancêtres.

[1] Adolf Philippi, *Die Kunst des XV. und XVI. Jahrhunderts in Deutschland und die Niederlanden*. Leipzig, 1898 : « Der allgemeine Eindruck einer Schöngauerschen Darstellung pflegt mehr Niederlandisch als Deutsch zu sein », p. 130.

[2] Cette reproduction a été faite d'après l'exemplaire conservé au cabinet des estampes (Bibliothèque royale de Bruxelles).



FIG. 149. — La *Tentation de saint Antoine*, par Martin Schoengauer.

On sait que saint Antoine, dont les tribulations devinrent populaires à partir de la fin du XV[e] siècle, était un moine égyptien né, dit-on, en l'an 251, dans une ville de la haute Égypte, appelée Coma. Son histoire a été écrite en grec par saint Athanase et traduite en latin par l'historien ecclésiastique Evagrius.

Ce moine, évidemment visionnaire et superstitieux, sujet à des hallucinations étranges, vendit, pour échapper aux tentations du monde, tous ses biens, dont il donna le produit aux pauvres. Il se retira dans le désert de la Thébaïde pour y vivre dans l'ascétisme le plus rigoureux. C'est là que le démon mit tout en œuvre pour le perdre et l'entraîner dans le vice. On sait qu'il sut résister victorieusement à toutes les embûches de l'esprit du mal. L'orgueil, la colère, la luxure, tous les péchés incarnés par des démons séduisants ou terribles, cachés sous les déguisements les plus étranges ; toutes les misères que lui suscita l'ingéniosité malfaisante de l'esprit du mal acharné à sa perte, ne purent avoir raison de sa constance et de sa foi.

La composition de Martin Schoengauer représente une de ses tribulations les plus terribles. La scène se passe dans les airs, où de nombreux démons l'ont transporté. Ceux-ci offrent cette particularité, qu'ils sont constitués comme ceux du dessin du Musée du Louvre, d'une façon rationnelle, par diverses parties d'animaux juxtaposées, et cela avec une entente zoologique vraiment remarquable. On y voit les trompes d'éléphants, les dards des hérissons, les tentacules et ventouses des poulpes ou des pieuvres ; des ailes empruntées au règne des insectes, des griffes d'oiseaux de proie, tout cela amalgamé avec ce souci de la vérité et du détail qui caractérisait l'art des peintres primitifs flamands, dont il sut s'inspirer [1].

Cette estampe est considérée par les auteurs les plus récents

[1] ADOLF PHILIPPI, *Die Kunst des XV. und XVI. Jahrhunderts in Deutschland und die Niederlanden*. Leipzig, 1898.

et les plus autorisés comme étant la première de cette série de *Tentations de saint Antoine*, bientôt nombreuses, dont l'apparition fit sensation. Des reproductions, gravées d'après elle, se répandirent en grand nombre non seulement en Allemagne, mais encore en Flandre, en France et même en Italie [1]; Vasari dit même que Michel-Ange, dans sa jeunesse, copia cette œuvre de Schoengauer, dont le type si répandu fut bientôt partout imité.

On ignore généralement que saint Antoine, dans ses démêlés et tribulations diaboliques, eut un prédécesseur anglo-saxon. Les démons qui persécutèrent saint Gutlac dans les marécages de Croyland avaient déjà ces formes grotesques et monstrueuses que nous retrouvons dans les tourmenteurs diaboliques du saint ermite de la Thébaïde. Une nuit que le saint saxon faisait ses dévotions dans sa cellule, des démons fondirent sur lui en grand nombre, « affectant des figures difformes, avec de grosses têtes, un long cou, des joues haves, des barbes sales, des oreilles droites, des yeux farouches, des bouches fétides et des dents de cheval. Leurs gosiers étaient remplis de flammes; leurs voix étaient stridentes. Ils avaient les jambes torses, les genoux cagneux et les orteils tout tordus ; ils poussaient des cris rauques et leur vacarme était si effrayant que le saint crut que tout, entre le ciel et la terre, n'était que clameurs..... » [2].

La figure 150 nous montre une des plus anciennes reproductions de ces scènes de tribulations du saint. Elle est empruntée à un rouleau manuscrit du XIIe siècle, conservé dans la collection Harleian du British Museum, qui contient une si curieuse série de scènes de la vie de saint Gutlac [3]. Ici

[1] Carl van Mander, *Le Livre des peintres*. Trad. par H. Hymans, t. I, p. 83; et Adolf Philippi, *Die Kunst, etc.*, p. 131. Leipzig, 1898.

[2] Voir Thomas Wright, membre correspondant de l'Institut de France, *Histoire de la caricature dans la littérature et dans l'art*, p. 283. Trad. par Sachot. Paris; et E. Maunde Thomson, *The grotesque and the humourous in illuminations of the middles ages* (Bibliographia, part VII).

[3] E. Maunde Thompson, *Bibliographia*, part VII, p. 316. London, Kegan Paul, édition de 1900.

encore, les démons se sont saisis du saint et semblent s'amuser énormément en le faisant tournoyer dans les airs, au-dessus des portes de l'enfer, dont nous avons vu la représentation (fig. 71). Ils procèdent de la façon la plus irrévérencieuse et semblent prendre un plaisir infernal à désespérer le saint moine, en montrant le plus possible de ses jambes nues. Plus loin, nous voyons sa revanche lorsqu'en revenant sur la terre, et après avoir reçu des mains amicales de saint Bartholomé une discipline à nœuds, il fustige de main de maître un de ses tourmenteurs qui subit le supplice en donnant les signes de la terreur la plus abjecte.



Fig. 150.

Cette représentation si ancienne du sujet cher à nos peintres de diableries satiriques, se rapproche jusqu'à un certain point, on le voit, de l'idée que se firent nos artistes des tribulations de saint Antoine. Dans la composition de Schoengauer, nous avons vu que la scène se passe également dans les airs.

Israël van Mechene, son imitateur, et Lucas Cranach, dont on possède deux gravures différentes de ce même sujet, représentèrent de même façon le saint ermite enlevé dans les airs par des démons grotesques [1]. La plus ancienne de ces estampes porte la date de 1505 ; c'est, par conséquent, une des premières œuvres de Cranach.

Parmi les autres compositions fantastiques de Martin Schoengauer, il faut citer l'estampe B. 19, représentant le *Christ délivrant les âmes du purgatoire* [2], où nous voyons un démon terrassé, très effrayant, ainsi que d'autres figures diaboliques affreuses, voler dans l'espace.

A côté du démon, une autre puissance de ces époques reculées, la Mort, régna en maîtresse redoutée pendant tout le moyen âge jusqu'au siècle de la Renaissance. Son pouvoir est universel et reconnu par tous. Sa venue prochaine, fatale, préoccupe tous les hommes et se traduit dans l'œuvre des artistes de tous les pays, du nôtre non moins que des contrées voisines. Le triomphe de la Mort c'est le triomphe de l'égalité, c'est le grave avertissement à ceux qui se croient au-dessus des lois et des conditions humaines. L'intention satirique est évidente, quoique la leçon soit donnée en ricanant et que la sarabande macabre s'avance d'un pas joyeux et s'affuble d'oripeaux folâtres [3].

L'accouplement de la vie et de la mort fut choisi de bonne heure par nos artistes, qui en tirèrent des sujets satiriques et moralisateurs.

Les *danses macabres* sont les plus connues. Elles prirent, croit-on, leur origine en Allemagne, où nous les voyons représentées dès le XII[e] siècle. On sait le sujet : l'homme dans toutes les conditions sociales, depuis le pape, l'empereur,

[1] Thomas Wright, *Histoire de la caricature et du grotesque*, p. 284. Trad. par O. Sachot. Paris.

[2] Bibliothèque royale d'histoire. (Cabinet des estampes.)

[3] Voir Max. Rooses, Rapport présenté sur mon mémoire couronné (*Bull. de l'Acad. roy. de Belgique*), 1901, p. 1188.

les grandes dames, les bourgeois et jusque aux mendiants, entrent en branle conduits par la Mort, qui pour la première fois est personnifiée par la forme hideuse et terrible du squelette humain, étalant avec un cynisme railleur « la nudité suprême qui eût dû rester vêtue de terre », comme dit Michelet.

Le christianisme, conséquent avec ses principes d'humilité et son mépris de la chair, affectionna de tous temps ces images de la décomposition humaine et de la dégradation de la vie terrestre. Ces représentations coïncidaient avec les époques les plus lamentables, alors que la peste, la famine et la guerre rendaient le peuple si malheureux, que nous nous expliquons la triste épigraphe d'une de ces danses macabres :

Rien de mieux que la mort; rien de pis que la vie.

Les allusions satiriques de Mancel Deutsch précédèrent, dans leurs colères peintes, les colères oratoires de Luther. La danse qu'il composa à Bâle, flagelle rudement les mœurs des gens d'église. Nous y voyons la Mort dépouiller de ses vêtements somptueux un pape assis dans sa riche litière ornée de décors, représentant d'une façon satirique le *Christ chassant les trafiquants du temple* et la *Femme adultère.* Il est entouré de princes de l'Église mitrés et la crosse à la main, entraînés comme lui par la Mort. Plus loin, la terrible moissonneuse emporte joyeusement des moines gras et repus accompagnés de religieuses dont la conduite est sévèrement censurée par les vers que l'artiste a cru devoir ajouter à sa peinture.

Le succès des danses de Mort fut si grand, que nous les voyons représentées non seulement sur les murs des églises, mais encore en sujets de tapisseries dont on tendait les appartements. Quelquefois même on essaya de les traduire en mascarades. L'histoire nous apprend qu'au mois d'octobre 1424, la *Danse macabre* fut publiquement dansée par des vivants dans le Charnier des Innocents à Paris, digne décor d'un si lugubre spectacle, en présence du duc de Bedfort et

du duc de Bourgogne lors de leur entrée dans la capitale après la bataille de Verneuil.

Les danses macabres exécutées en France dès le XVe siècle, sont assez nombreuses, et il est probable que nos artistes voyageurs flamands y prirent une part considérable.

Parmi les principales, il faut citer celle de Chaise-Dieu (Haute-Loire), exécutée en peinture au XVe siècle, mais actuellement presque détruite.

Cette curieuse composition commence par Adam et Ève introduisant la Mort dans le monde sous la forme d'un serpent à tête de squelette. Le bal est ouvert par un ecclésiastique prêchant du haut d'une chaire; la Mort mène avec elle le pape qui figure au premier rang de la danse; car il est à remarquer que chaque personnage est représenté à sa place hiérarchique, un laïque alternant chaque fois avec un membre du clergé. Ainsi, immédiatement après le pape vient l'empereur, le cardinal est suivi par un roi, le baron par l'évêque, le tout est terminé par un groupe qu'il n'est pas facile de comprendre et où figure un enfant qui vient de naître.

C'est à la même époque qu'appartiennent les sculptures de Cherbourg, représentant une procession de morts, où nous voyons, en douze panneaux, des gens de toutes conditions conduits par la Mort, tandis qu'un tambour semble battre le rappel.

Amiens possédait une *Danse macabre* dans le cloître attenant à la cathédrale. Dibdin et Jubinal décrivent une danse des morts à Fécamps. Vienne en Dauphiné et Dijon en possédaient également, mais celle de cette dernière ville a été détruite.

En 1502, Louis XIII fit peindre, dans la cour principale de son château, une procession macabre d'une grande valeur artistique. Trente et un chapiteaux du cloître de Saint-Maclou représentent chacun un groupe de deux figures où nous voyons réalisée la jurisprudence de Louis IX : *Mortuus saisit vivum.* Dans ces scènes satiriques et macabres, la Mort sous les traits d'un cadavre paraît tantôt violente, tantôt persuasive, tandis

que les vivants semblent tristes et résignés. Ces sculptures appartiennent déjà à la Renaissance et ont été exécutées vers 1525.

Les chapiteaux de l'église d'Arceuil sont d'un caractère satirique plus folâtre. L'un d'eux représente un homme vêtu du costume du fou et tenant la marotte de la folie. Il fait danser, aux sons de sa cornemuse, l'humanité symbolisée par des bergers et des riches ; un autre sujet nous montre un singe jouant de la flûte, tandis que quatre de ses pareils exécutent les tours les plus grotesques. Il est à supposer que le sens de cette composition satirique peut être défini, comme le pense M. Duchalais, de cette façon : « Les singes symbolisent les diables qui se rient de la folie des hommes, dont ils parodient les excentricités dans ce bas monde » [1].

Des éditions flamandes et françaises de gravures sur bois, représentant des danses macabres plus ou moins inspirées de celles de l'église de Chaise-Dieu, montrent le succès de ce genre de compositions dans nos contrées. Nous retrouvons également les mêmes sujets dans les lettres initiales et dans les gravures d'encadrements de pages des livres religieux de cette époque.

La légende des *trois vifs et des trois morts*, d'origine française, inspirée de la danse macabre, fut également interprétée par nos artistes. Plusieurs exemplaires sculptés représentant ce sujet, sont cités comme ayant été exécutés par nos sculpteurs brabançons [2].

Un ravissant petit polyptyque de Hans Memling [3], actuellement à Strasbourg, nous montre que nos peintres s'inspirèrent de sujets analogues qu'ils interprétèrent de diverses façons. Ici nous voyons une *Vanité*, sous les traits d'une jolie femme nue, qui se regarde avec complaisance dans un miroir, tandis que,

[1] Duchalais, *Mémoires sur les danses des fous et des singes de l'église d'Arcueil*, 1851.

[2] J. Destrée, *La sculpture brabançonne au moyen âge.*

[3] Reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1902.

lui faisant pendant, la Mort apparaît sous la forme d'un cadavre desséché tenant à la main une longue banderole où nous lisons : *Ecce finis hominis comparatus sum luto et assimulatus sum fanille et cineri.* A côté de cette figure debout, on remarque une fosse ouverte, sur laquelle est posée en travers une dalle bleue, où se trouve sculpté un squelette, complétant ainsi la portée sinistre de la composition [1].

Déjà Petrus Christus, dans un *Jugement dernier* qui se trouve à Berlin, avait fait jouer un rôle important à un grand squelette humain qui supporte toute la partie supérieure de la composition et qui tient ouvertes deux gueules de monstres énormes représentant, selon la tradition, les portes de l'enfer.

Le Musée de Bruges possède un sujet satirique figuré sur un diptyque, où nous voyons la Mort sous la forme d'un squelette présenter une lettre de change à un usurier. Cette œuvre, qui dérive de l'école de Metzys [2], a été exécutée par un artiste flamand, car sur le billet fatal, on peut lire en cette langue : *Ic Jan Labnckart kenne ontfaen hebben van Leunis por ... van Sarck rondragen offremite XL .. dat zoe est ghewyst ... Wil vermoughet van deze by my lanckart.*

Les scènes satiriques où l'on voit des groupes formés par des vivants et des morts étaient fréquentes chez les peintres-graveurs allemands, et leurs estampes eurent probablement une certaine influence sur les artistes flamands qui s'en inspirèrent.

On connaît de Barthélemy Beham, *les deux Impudiques et la Mort,* ainsi que *la Mort avec trois sorcières.* Une autre estampe représente la *Mort qui surprend une femme à sa toilette,* sujet qui fut aussi traité par Daniel Hopfer ainsi que par un de nos

[1] Ce tableau a figuré à l'Exposition des primitifs flamands à Bruges en 1902 et se trouve décrit dans le catalogue de M. James Weale, pp. 74-75. Il est aussi considéré comme authentique dans le *Catalogue critique* de M. G.-H. de Loo (Gand 1902). Il y figure sous le numéro 176.

[2] Dans le *Catalogue critique de l'Exposition des primitifs flamands,* par G.-H. de Loo (1902), cette œuvre est attribuée sans preuves suffisantes à Jan Prevost. (Nos 157 et 157bis du catalogue de James Weale.)

peintres-graveurs flamands, Jacob de Gheyn le Vieux, d'Anvers, à qui l'on doit un autre sujet satirique analogue : *La Mort derrière un vieillard qui offre de l'argent à une jeune fille.*

Melderman a représenté la *Mort surprenant une grande dame couchée avec son amant;* Hans Burgkmaier (1473-1543), *une jeune fille cherchant à échapper à la Mort qui tue son amant,* et Cornelis Bos un *Moine entraîné par la Mort.* Les estampes de Dürer mettant en scène la Mort et le diable, ainsi que ces épisodes terribles de l'*Apocalypse,* sont mieux connues et eurent une influence encore plus considérable sur les artistes de notre pays.

CHAPITRE XI.

Les précurseurs de Breughel le Vieux. — Sébastien Brand. — Jérôme Bosch et ses imitateurs.

La *Nef des fous* de Sébastien Brand et la *Nef des folles* de Badius Ascensius de Gand. — Jérôme Bosch et ses œuvres. — Ses satires dans tous les genres. — La *Parabole des aveugles.* — *Une satire de la chevalerie.* — Ses satires religieuses — Les *Mendiants boiteux* et l'*Évêque qui ne marche pas droit.* — Un *saint moine disputant avec des hérésiarques.* — L'*Éléphant armé*, symbolique et satirique. — La *Soif de l'or.* — La *Baleine éventrée.* — La *Cuisine hollandaise.* — Les luttes des classes. — *Multæ tribulationes instorum de omnibus iis liberabet eos Dominus.* Psal 35. — *Saint Martin* et les mendiants, satire de la chevalerie. — L'*Adoration des mages* de Madrid. — Le *Petit opérateur* de Madrid. — Un *Faiseur de tours.* — *Die blauwe schuyte* ou la prose et la poésie. — Ses compositions fantastiques. — Un *Enfer.* — Les *Songes.* — La *Vision.* — Le *Jugement dernier.* — L'*Enfer.* — Les *Tentations de saint Antoine.* — L'*Enfer et le Paradis.* — Les supplices à la fin du XVe siècle. — Le *Layenspiegel.* — Les imitateurs de Bosch, Henri de Bles ou met de Bles. — Le *Mercier et les singes.* — Les *Tentations de saint Antoine,* Joachim Patenier. — Lucas de Leyden. — *Son crucifiement.* — Le *Christ présenté au peuple.* — Le Christ bafoué par les soldats. — Le *Christ tenté par le démon* et la *Tentation de saint Antoine.* — *Virgile et la Courtisane.* — *Le Chirurgien et le dentiste.* — *Eulenspieghel.* — Jean Mandyn. — Sa *Tentation de saint Antoine.* — Gilles Mostaert. — Le *Jugement dernier* et les *Péchés capitaux* d'Anvers. — Jean Provost. Son *Jugement dernier,* du musée de Bruges, détails satiriques.

Nous avons signalé dans un précédent chapitre, l'influence des graveurs allemands sur nos peintres satiriques du XVe et du XVIe siècle. La *Nef des fous* de Sébastien Brand eut une influence non moins considérable. Cette satire venait en son temps, car on peut dire que la Folie se partagea avec la Mort cette triste époque du XVe siècle.

Effectivement, en voyant la manière dont agissait alors la société, on pouvait supposer que le monde était devenu fou, et la Folie, sous une forme ou sous une autre, semblait être le principal mobile qui régissait les actions de la plupart des hommes. Les sociétés joyeuses, qui se multiplièrent en France au XVe siècle, inaugurèrent une espèce de culte satirique de la

Folie; mais la grande croisade dirigée contre elle paraît avoir commencé en Allemagne et eut pour promoteur Sébastien Brand. Né à Strasbourg en 1458, il étudia dans cette ville ainsi qu'à Bâle et professa avec éclat dans ces deux villes. La *Nef des fous*, qui immortalisa son nom, a été publiée pour la première fois, croît-on, en l'an 1494. Il s'en fit en peu d'années de nombreuses éditions d'après le texte allemand original, et une traduction latine, également populaire, en fut éditée peu après par notre compatriote Judocus Badius Ascensius. Des textes français, anglais et hollandais suivirent de près et n'eurent pas un moindre succès.

La *Nef des fous*, qui eut pendant l'époque de production artistique de Bosch et de Breughel une si grande popularité, doit certes avoir influencé ces artistes. Ce livre était d'ailleurs illustré par une série de gravures sur bois hardiment exécutées. Prenant pour point de départ les paroles du prédicateur : *Stultorum numerus est infinitus,* Brand montre, sous toutes les formes, la folie de ses contemporains et en met les causes à nu. Les gravures qui l'ornent sont surtout curieuses parce qu'elles constituent des tableaux satiriques du temps.

La première gravure représente le grand navire du monde, où des barques viennent déverser des fous de toutes sortes. Puis nous voyons la folie des hommes qui collectionnent des livres, non pas à cause de leur utilité, mais à cause de leur rareté ou de la beauté de leur exécution, et de la richesse de leurs reliures; genre de folie qui n'a pas disparu jusqu'ici. Ensuite viennent d'autres fous, les juges prévaricateurs, qui vendent la justice à beaux deniers comptants; les diverses folies des avares, des fats, des radoteurs; des pères poussant jusqu'à l'absurde l'indulgence pour leurs enfants; puis celle de l'homme qui remet tout au lendemain, qui figure sous les traits d'un fou ayant sur la tête un perroquet et dans chaque main une pie qui répète à l'envie : *cras*, *cras*, *cras* (demain) ; ceux qui aiment à brouiller les gens; ceux qui méprisent les bons conseils. Nous y voyons aussi la satire des nobles et des hommes en place; celles des licencieux et des imprévoyants; des amoureux, des buveurs et

des gourmands. Le bavardage, l'hypocrisie, les goûts frivoles, les corruptions ecclésiastiques, l'impudicité et, en général, tous les vices dont Breughel devait bientôt faire une satire à la fois cruelle et comique, sont tour à tour pris à partie.

Chose précieuse, nous y voyons défiler successivement d'une façon satirique toutes les classes de la société, jusqu'à ces troupes errantes de mendiants qui, laïques ou ecclésiastiques, infestaient alors le pays et que Bosch et Breughel le Vieux surent typer en pages inoubliables.

Les plaisanteries gauloises chères au Flamands n'étaient pas oubliées; la figure 151, représentant un fou les chausses bas et recevant force coups, nous rappelle que les farces de nos anciens histrions étaient encore de mode à cette époque et continuaient à faire s'esclaffer, même les gens de culture intellectuelle, auxquels ce livre s'adressait.



Fig. 151.

Personne ne contribua plus à faire connaître et à propager l'œuvre de Brand que Judocus Badius Ascensius [1]. La plupart des auteurs, y compris la *Biographie nationale*, font d'Ascensius un habitant d'Assche, localité près de Bruxelles [2]. Grâce à des études récentes dues au savant bibliothécaire de

[1] Th. Wright, *Histoire de la caricature*, etc. Traduction, pp. 208-213.
[2] Id., *ibid.*

l'Université de Gand (M. Ferd. vander Haeghen), celui-ci a prouvé que Badius est né à Gand en 1462 et qu'il s'appelait van Asche. Il est cité en divers endroits dans des livres du temps comme un poète gantois, et Ascensius serait son nom de van Asche latinisé selon la mode du temps.

Badius était un érudit très distingué; mais il fut surtout célèbre pour avoir établi à Paris une imprimerie universellement connue. On a vu plus haut qu'Ascensius édita la traduction latine de la *Nef des fous* de Brand avec un commentaire additionnel de son crû. Il ne s'en tint pas là : bientôt il donna une suite à la fameuse nef, en composant, vers 1498, la non moins renommée *Sultifera navicula seu scaphœ fatuarum mulierum*, c'est-à-dire la *Nef des folles*.

Les gravures de la première édition de ce livre, imprimé peu après, eurent un succès non moins grand dans nos contrées et contribuèrent à rendre plus populaires encore les sujets mettant en scène des fous ou des folles. Nous verrons Breughel le Vieux faire, lui aussi, une série de compositions ayant pour acteurs des fous des deux sexes représentés dans leur costume traditionnel.

La gravure en tête de la *Nef des folles* représente la première des folies humaines, dont la première femme, Ève, fut la cause originaire. La nef qui porte cette première folle, avec Adam qui en fut la victime, a pour mât l'arbre symbolique où se tient caché le serpent tentateur qui, selon l'usage au moyen âge, porte une tête humaine aux traits séduisants. Deux démons guident la barque à l'aide de rames. Ils ont revêtu le costume des fous, mais malgré ce déguisement, on reconnaît aisément leur origine diabolique grâce à leurs griffes et à leurs cornes qui percent à travers leur cape à grelots. La nef porte en poupe un pavillon où se dessine la silhouette d'un dragon infernal. La partie satirique de cette composition est soulignée par l'expression ironique des démons, qui semblent heureux de cette première folie, qui sera suivie de tant d'autres, au grand bénéfice de l'enfer.

Le livre est divisé en cinq chapitres, d'après le nombre des

sens ; chaque sens est symbolisé par une barque transportant sa catégorie particulière de folles à la grande nef, qui est immobile à l'ancre [1].

La première barque, c'est la *scapha stultæ visionis ad stultiferam novem parveniens* ou barque de la folie de la vue. Une troupe de joyeuses commères prennent possession du bateau, emportant avec elles leurs peignes, leurs miroirs et tout les autres articles de toilette nécessaires à la séduction des hommes.

La seconde barque est la *scapha auditionis fatuæ* (la barque de la folie de l'ouïe), dans laquelle les femmes jouent de divers instruments de musique.

La troisième est la *scapha olfactionis stultæ* (la barque de la folie de l'odorat). Nous y voyons quelques femmes cueillant, avant d'entrer dans la barque, des fleurs odorantes, tandis qu'à bord, un colporteur, également coiffé de la cape des fous, débite des parfums variés. Une folle, coiffée de son bonnet caractéristique, a acheté une boule de senteur et la fait respirer à l'une de ses compagnes. La boule de senteur était un petit globe percé de trous et rempli de parfums très odorants [2].

La quatrième barque est celle de la folie du goût (*scapha gustationis stultæ*) ; les femmes s'y trouvent devant une table chargée de mets et de vins, dont elles mangent et boivent à qui mieux mieux. Cette composition, tout à fait dans le goût satirique flamand, est suivie d'une dernière barque : *scapha contactionis fatuæ* (la barque de la folie du toucher), où nous voyons des femmes au milieu d'hommes, avec lesquels elles prennent de grandes libertés; une des jolies passagères, par exemple, vide la poche de son voisin avec un sans-gêne qui trahit une main bien experte [3].

On sait que la folie devint bientôt un thème favori et

[1] La Bibliothèque royale de Bruxelles, dans sa section des incunables, possède la *Nef des fous,* de Brand, en latin, ainsi qu'une version allemande et une version latine de la *Nef des folles,* de Badius Ascensius.

[2] Les œuvres reproduisant ces boules sont très rares, paraît-il.

[3] Th. Wright, *Histoire de la caricature, etc.,* pp. 213-215.

qu'Érasme (né à Rotterdam, en 1467) sut en tirer l'*Éloge de la Folie*, son œuvre la plus célèbre. Il l'écrivit vers 1508 et la dédia à son ami Thomas Morus. L'*Éloge de la Folie* était destiné à recevoir des illustrations dues à un artiste renommé, car un exemplaire en était tombé entre les mains de Holbein; celui-ci s'amusa à tracer à la plume, sur les marges des pages, des dessins explicatifs. Ce livre passa ensuite à la Bibliothèque de l'Université de Bâle [1], où on le trouva à la fin du XVII[e] siècle. Depuis cette époque, nous voyons ces dessins généralement ajoutés à la plupart des éditions subséquentes de cet ouvrage.

Plus encore que les nefs des fous et des folles, les œuvres de Jérôme Bosch [2] contribuèrent à donner une impulsion nouvelle à l'art satirique et fantastique flamand.

Quoique n'ayant jamais quitté la Néerlande, la réputation de ses compositions satiriques, où les drôleries et les diableries alternaient, s'étendit bientôt au loin, car elles donnaient satisfaction à la curiosité ardente et à l'amour du merveilleux, dont tout le moyen âge fut épris.

En Italie, ses œuvres furent très appréciées, et l'on sait qu'en Espagne, Philippe II en réunit seize (pas toutes authentiques), dont la moitié périt dans l'incendie du Prado. Son succès, en Allemagne, ne fut pas moins grand, car plusieurs peintres de ce pays copièrent ses œuvres, et, honneur rare, de nombreux graveurs reproduisirent au burin la plupart de ses compositions.

Quoique Pierre Breughel le Vieux soit né après la mort de ce dernier, on peut considérer le peintre de Bois-le-Duc comme l'initiateur principal de notre grand et inimitable satirique flamand. Chez Bosch, nous trouvons des spécimens de satires dans tous les genres, et leur portée va bien au delà des compositions analogues exécutées par ses prédécesseurs.

[1] Th. Wright, *Histoire de la caricature, etc.*, p. 217.

[2] Né à Bois-le-Duc vers 1460 et mort en 1516. Son vrai nom était van Acken.

La Bibliothèque royale de Bruxelles possède deux estampes originales qui caractérisent bien son esprit satirique, philosophique et moralisateur.

La première (fig. 152) représente *la parabole des aveugles*. Ils sont en costume de pèlerins; l'un d'eux, malgré sa cécité, a assumé présomptueusement la tâche de servir de conducteur à l'autre, et nous voyons ce guide dangereux conduire son compagnon vers un fossé plein d'eau, où ils tombent l'un et l'autre. Dans le fond du paysage, on voit une autre de leurs infortunes, les deux pèlerins aveugles manquant une passerelle établie sur un cours d'eau et y culbutant la tête la première. Nous verrons que ce sujet fut plusieurs fois reproduit par Pierre Breughel le Vieux, qui mit en scène plusieurs aveugles, tandis que Bosch s'inspira du verset 14 du chapitre XV de l'Évangile de saint Mathieu, qui dit : « Si un aveugle conduit un autre aveugle, ils tombent tous les deux dans le fossé ».

La composition est accompagnée des vers suivants :

Voyez comment le pauvre aveugle enfin se porte,
Qui sur un autre aveugle ignoramment se fie;
Il va mal assuré, quoique fort il s'appuie
Et se tienne à son homme Ainsi de male sorte
Tombent dans le fossé et lui et son escorte [1].

A voir la malice du pèlerin conducteur qui, jusqu'aux genoux dans l'eau, entraîne son crédule compagnon, vraiment aveugle, on serait tenté de croire que c'est à dessein qu'il s'amuse à jouer ce mauvais tour à celui qui se fie à sa clairvoyance. Peut-être cette composition a-t-elle une portée philosophique.

L'aveugle, n'est-ce pas le peuple qui se confie souvent à tort à des gouvernants incapables qui l'entraînent à sa perte?

Le second dessin de la même « petite farde » est une satire mordante de la chevalerie, dont le métier, d'après l'ancienne chanson thioise, est « rapine et meurtre » (*roef ende moert*).

[1] Cette reproduction a été faite d'après une estampe originale conservée à la Bibliothèque royale de Bruxelles (Cabinet des estampes).



FIG. 152. — La *Parabole des aveugles*, de Jérôme Bosch.

L. MAETERLINCK, *Mém. cour. et autres Mém.*, t. LXII, p. 227.



FIG. 153. — *Une satire de la chevalerie.* Eau forte de Jérôme Bosch.

Nous voyons (fig. 153) à gauche de la composition un casque gigantesque, dans lequel diverses personnes sont tenues prisonnières. Au-dessus du casque, à la place du cimier, est assis un manant ayant pour bannière un pot à bière, juché sur un bâton. Il semble indiquer un étal de boucher où l'on distingue, entre autres pièces de viande, une tête de porc. Un autre personnage, au milieu de la composition, semble enfumer un homme qui se cache sous une cloche ou une ruche, — allusion probable aux châtelains assiégés par le peuple; — plusieurs archers tirent à l'arc et à l'arbalète dans la direction du personnage enfumé qui se cache en vain. A l'avant-plan, un chevalier, bardé de fer, est rôti à la broche pour prix de ses forfaits. Une vieille femme, dans un rouleau, tourne la broche et arrose consciencieusement ce rôti singulier. On distingue, en outre, à droite, plusieurs de ces comparses drolatiques aux formes bizarres, dont l'interprétation formait des rébus variés auxquels les contemporains de l'artiste s'évertuaient à trouver une solution.

C'est bien l'esprit du peuple flamand au moyen âge que l'on retrouve dans cette composition. N'est-ce pas là une revanche de l'opprimé prédite par Van Maerlant dès le XIII[e] siècle? N'y sent-on pas passer le souffle brutal du *Kerelslied* du XIV[e] siècle, ce sanglant défi lancé par la noblesse aux roturiers du parti des Clauwaerts, auquel le peuple répondit par le cri si général, surtout à Gand, de

Slaet den heren, slaet!

On y reconnaît aussi le souvenir de notre chanson niveleuse du moyen âge.

« Quand Adam bêchait et Ève filait, où était le gentilhomme? »

Als Adam spade en Eva spon,
Waar was dan den Edelman?

On sait que le souvenir des couplets des Jacqueries persista très longtemps en pays flamand, car on en retrouve encore le

reflet très adouci dans un recueil de chansons publié à Anvers en 1684, où nous notons ces vers :

Nous sommes hommes comme ils sont,
Tels membres avons comme ils ont,
Et tout aussi grand corps avons,
Et tout autant souffrir pouvons [1].

La composition de Bosch paraît bien la revanche rêvée par les prolétaires qui, dans leur révolte sauvage, deviennent à leur tour les bourreaux de leurs anciens persécuteurs.

Cet artiste exécuta également des compositions satiriques où les riches prélats et les moines rapaces furent pris à partie; car depuis le temps de Maerlant, il y avait guerre entre le peuple et le clergé, « tuschen den leeken ende den papen », dont le deuil de l'un faisait la joie de l'autre :

Ooc sachic lachen den leien
Daer die papen moesten schreien [2].

Presque toutes les estampes se rattachant à ce genre de satire ont disparu, et cela probablement depuis l'époque de l'inquisition espagnole, qui ne badinait pas avec les critiques, même anodines, de la religion ou de ses ministres.

Une estampe de Bosch, republiée par Jérôme Cock, n. m. 29, représente une variété très grande de mendiants infirmes, culs-de-jatte, aveugles et estropiés de toute nature. Elle porte une inscription qui lui donne une signification de critique mordante et satirique. On y compare la richesse du prélat, mendiant lui-même, avec la misère des malheureux et nécessiteux de toutes sortes qui, dans leur misère, importunaient alors les passants.

Voici cette inscription :

Aldat op den blauwen trughel saek, gherne leeft
Gaet mest al cruepel op beyde syden,
Daerom den cruepelen Bisschop veel dienaers heeft
Die voor een vette proue, den rechten ghanck myden.

[1] Kervyn de Lettenhove, II, 537; et *Oud vlamsche liederen* (Bibliophilen. Gent).

[2] *De nature bloeme* (Jacob van Maerlant's werken).



FIG. 154. — L'*Éléphant armé*. Estampe n. m. 33. Fragment de Jérôme Bosch.

La traduction littérale en serait :

Celui qui tient à vivre de la besace
Boite presque toujours des deux côtés,
C'est pour cela que l'évêque boiteux a un nombreux entourage,
Qui, pour une grasse prébende, évite de marcher droit[1].

D'après M. Vercoullie, dont nous avons dit déjà la haute compétence, « il y a ici une antithèse entre le sens figuré de *marcher droit* et de *boiter;* l'évêque qui vit de mendicité ne peut marcher droit ni son entourage non plus ».

Cette gravure curieuse est conservée à la Bibliothèque royale de Bruxelles (Cabinet des estampes).

Van Mander, dans son *Livre des peintres* [2], signale un tableau du maître qu'il vit à Harlem et où celui-ci exerça sa verve satirique contre les propagateurs de la foi nouvelle. Le sujet représente un *saint moine disputant avec des hérésiarques*. Pour leur prouver la supériorité de l'Église catholique, il fait jeter au feu tous leurs livres avec le sien. Par un miracle dû à l'intervention divine, le livre saint est rejeté loin du bûcher. (Ce prodige fut interprété de diverses façons et ne convainquit pas les protestants qui assistèrent à cette scène.)

Dans la description que Van Mander donne de ce sujet, l'auteur fait remarquer que le saint et son compagnon ont des attitudes dignes, tandis que les hérétiques sont représentés de la façon la plus grotesque.

Quoique croyant, Jérôme Bosch fut révolté par l'esprit de lucre qui animait la plupart des moines à son époque. La figure 154 nous en donne une preuve : c'est un fragment d'une grande estampe représentant l'*Éléphant armé* [3], n. m. 33.

[1] Traduction de M. Vercoullie, professeur de langues germaniques à l'Université de Gand.

[2] Carl van Mander, *Livre des peintres*. Traduction et annotations de M. H. Hymans, conservateur à la Bibliothèque royale (Cabinet des estampes).

[3] Cette reproduction a été faite d'après l'exemplaire du Cabinet des estampes à la Bibliothèque royale de Bruxelles.

Cette vaste composition, où l'artiste a voulu probablement indiquer la lutte des classes et les combats de la vie, montre des scènes diverses, où le carnage est terrible.

Les efforts de tous, secondés par les machines de guerre les plus bizarres, les engins d'escalade les plus compliqués, ont pour but d'abattre l'*Éléphant*, symbole de la puissance et du pouvoir. On remarque parmi les groupes de combattants quelques moines profitant des alarmes générales pour piller impunément. Le groupe le plus typique est celui qui se trouve à droite de la composition : un gros homme désarmé est tombé, probablement blessé; un moine, profitant de sa faiblesse, se jette sur lui et lui arrache sa bourse malgré ses protestations et ses cris. Les expressions des deux personnages sont d'un réalisme incroyable; d'un côté, le désespoir du bourgeois pillé qui se débat vainement, de l'autre, la haine, l'envie et l'avarice qui se lisent sur la physionomie du moine maigre, qui le vole impudemment.

J'ai pu voir à la Bibliothèque d'Amsterdam une gravure très rare, représentant une satire bien plus vive de la vie religieuse, également exécutée par Jérôme Bosch [1].

Nous y remarquons, dans une grande écaille, formant nacelle, une société nombreuse composée de moines et de religieuses qui semblent se diriger vers une ville située à gauche de la composition. Parmi les passagers, un moine embrasse une religieuse qui se laisse faire; un autre vomit le vin dont il a bu avec excès; d'autres moines montrent leur gourmandise en soulevant et en montrant des plats bien garnis ou des victuailles délicates. On remarquera ici encore que nous ne sommes pas en présence d'une satire hostile à la religion, mais bien d'une critique sévère s'adressant aux religieux qui ne vivent pas selon les préceptes du Christ. Cette estampe est signée Hier Bos. (P. a Merica) et porte le millésime de 1562.

[1] F. Muller, *Beredeneerde beschryving van Nederlandsche historieplaaten, etc.* Amsterdam, De Roever, etc., n° 418 (L), p. 41.



FIG. 155. — La *Baleine éventrée* ou les grands poissons mangent les petits.
Estampe de Jérome Bosch.

En dehors des estampes exécutées par Alart du Hamel, œuvres fort rares qui sont décrites par A. Barsch [1] et par Passavant [2], il existe plusieurs gravures expressément désignées, dès le XVIe siècle, comme reproduisant des compositions de Jérôme Bosch. Les principales sortent de la boutique des *quatre vents* de Jérome Cock et ont pour graveur P. Merica (van der Heyden ou Myricènes). Parmi celles-ci, il faut citer, outre la *Parabole des aveugles* et l'*Éléphant* déjà décrits, la *Soif de l'or* et la *Baleine éventrée*. Ces deux dernières compositions ont une portée philosophique et moralisatrice incontestable. La figure 155 nous offre une reproduction de la *Baleine* [3], où nous voyons ce gros animal échoué, forcé de rendre gorge. Un homme armé d'un énorme couteau ouvre son flanc, d'où s'échappent quantité d'autres poissons et mollusques qu'il a dévorés. Tous ces poissons présentent cette particularité, qu'ils en mangent eux-mêmes d'autres plus petits.

Deux pêcheurs sont dans une barque, l'un d'eux dit à son fils, lui montrant le prodige : « Vois mon fils, je le sais depuis longtemps, les gros poissons mangent les petits. »

Cette inscription qui se trouve aussi en langue flamande sous la gravure [4], donne bien la portée de l'œuvre, sans qu'il soit nécessaire d'expliquer davantage cette image symbolique de la lutte inégale entre le faible et le puissant.

La *Cuisine hollandaise* appartient également à cette série d'œuvres reproduites par la gravure.

Nous avons vu déjà, dans l'*Éléphant armé*, cette préoccupation de lutte sociale dont la superbe miniature du manuscrit

[1] *Le livre des peintres*. Traduction de M. H. Hymans, p. 175. — RENOUVIER, *Les peintres-graveurs*, t. IV, p. 54.

[2] *Ibid.* — ID., *Ibid.*, t. II, p. 284.

[3] Cette reproduction a été faite d'après l'original conservé au Cabinet des estampes de la Bibliothèque royale de Bruxelles.

[4] « Siet sone dit hebbe ick zeer langhe gheweeten dat die groote vissen de cleine eten ».

de l'*Arbre des batailles* de la Bibliothèque de Bourgogne nous a montré déjà la première une représentation frappante.

La lutte se constitue, terrible et sans trêve ni merci, dans l'estampe intitulée : *Multæ tribulationes instorum de omnibus iis liberabit eos Dominus,* Psal. 35 [1], et où un homme, un sage accompagné d'un hibou, contemple la scène terrible à l'avant-plan.

L'estampe dite de *Saint Martin,* n. m. 15. (fig. 156), continue la série des satires des luttes humaines. Ici nous voyons la séquelle des mendiants, estropiés et gueux de toutes sortes, si importuns au moyen âge, poursuivre les gens fortunés sur terre et sur eau. *Saint Martin,* dans sa bonté, leur fait l'aumône légendaire de la moitié de son manteau. Une inscription flamande accompagne la gravure :

> De goede sinte Martens is hier gesteldt,
> Onder al dit grue vuyl arm gespuis;
> Haer deylende synen mantele, in de stede vā geld;
> Nou vechten om de proeje dit quaet gedruis [2].

Ce don généreux est le signal d'une bataille générale entre ces malheureux.

Dans le fond de la composition, de nombreux spectateurs regardent une barque, où des histrions mendiants font mille tours et contorsions pour exciter la pitié des spectateurs. Au même plan, on remarque une satire de la chevalerie dont le sens peut se deviner. Deux chevaliers, bardés de fer et armés de la lame, joutent sur l'eau, placés à l'avant d'une barque. L'un d'eux a reçu un coup qui le fait trébucher. Les

[1] Cette estampe se trouve à la Bibliothèque royale de Bruxelles (Cabinet des estampes).

[2] Le bon saint Martin est ici représenté,
Au milieu de toute cette engeance sale et pauvre;
Il leur partage son manteau au lieu d'argent;
Et maintenant ils se battent entre eux pour l'aubaine,
[cette méchante espèce.



FIG. 156. — *Saint Martin*. Composition de Jérome Bosch.

combattants sont accompagnés de leurs rameurs et d'un héraut d'armes portant leurs pennons avec leurs armoiries. Celles-ci sont parlantes; sur l'une se trouve un hibou, sur l'autre une main. Peut-être le peintre a-t-il voulu symboliser par l'oiseau, qui en flamand signifie bêtise, et par la main qui donne l'idée de la force brutale, le peu de valeur intellectuelle des chevaliers qui se complaisent aux tournois, où seules les mauvaises qualités de l'homme sont mises en action.

L'influence de toutes ces compositions à intentions moralisatrices, dont on pouvait interpréter le sens de diverses façons, fut considérable, et nous trouverons en Breughel le Vieux un continuateur fervent de ce genre particulier.

Les tableaux de Bosch, même ceux où il semble avoir eu les intentions les plus sérieuses, tel le triptyque de l'*Adoration des mages*, son chef-d'œuvre, conservé au Musée du Prado à Madrid, renferment des épisodes satiriques ou humoristiques curieux à observer. Dans cette dernière composition, le côté comique nous est fourni par l'épisode des bergers, grimpés, les uns sur le toit de l'étable, tandis que d'autres épient curieusement par les ouvertures du clayonnage l'intérieur de la modeste construction où viennent se prosterner des rois [1].

Un tableau représentant *un charlatan curant un homme de sa folie* et rangé dans le catalogue de Madrid (Prado) comme inconnu, a été restitué à Jérôme Bosch par M. H. Hymans dans son excellente étude : *Les musées de Madrid* (le Prado), parue dans la *Gazette des beaux-arts* [2]. Le petit opérateur exerce son métier dans une vaste campagne et procède à l'extraction du caillou, synonyme au moyen âge de la folie ou tout au moins de quelque manie. L'expression pleine d'appréhen-

[1] « ... In de *Anbidding der Koningen* waar alleen de grillige verbeelding van den schilder weer te vinden is in den luimigen inval, die hem eenige herders op het dak en voor de deur van den stal deed plaatsen, om door de reten te bespieden, wat er daar binnen voorvalt. »

MAX. ROOSES, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool,* p. 115.

[2] *Gazette des Beaux-Arts*, 35e année, 3e pér., t. X, pp. 233-234.

sion du patient voyant s'approcher de son front le couteau de l'opérateur est d'une observation amusante. Le chirurgien en plein vent, en dépit de sa robe doctorale, semble un joyeux compère, que nous voyons aidé dans son œuvre par deux complices exhortant au courage le patient qu'ils comptent exploiter. Ces deux comparses satiriques, un gros moine et une femme, remplissent leur mission non sans recourir au contenu d'une cruche aux flancs rebondis. Sur le cadre ancien se trouve une inscription flamande engageant l'opérateur à ne pas faire languir le patient.

D'après le même auteur, le Musée municipal de Saint-Germain possède un tableau analogue présentant le même esprit et la même facture que le tableau de Madrid.

Le sujet de cette peinture, c'est *un faiseur de tours* ou prestidigitateur. Tandis que les spectateurs entourent le praticien en écarquillant les yeux et suivant la bouche bée les évolutions de la muscade passant d'un gobelet dans l'autre, ils ne voient pas un tour d'escamotage qu'un complice d'aspect vénérable, le nez chaussé de lunettes, pratique parmi eux en enlevant la bourse d'une vieille femme, prouvant ainsi une fois de plus qu'on doit se méfier dans les foules des personnages que l'on soupçonnerait le moins [1].

Jérôme composa également les sujets de quelques gravures comiques et humoristiques ayant peut-être une portée philosophique ou moralisatrice : parmi celles-ci, il faut citer *die blauwe schuyte* (la barque bleue), où nous voyons maints détails grotesques que nous retrouverons dans les compositions de Breughel le Vieux [2].

Voici le sujet de cette estampe rare : un gros homme se trouve dans une barque qui glisse doucement au fil de l'eau. Il a l'air heureux; des femmes qui chantent l'entourent; il y

[1] H. Hymans, *Les Musées de Madrid* (Gazette des Beaux-Arts), 35e année, 3e pér., t. X, p. 234.

[2] Cette estampe fait partie de la belle collection de de M. Van Asche, architecte à Gand.

en a de jeunes et de jolies, il y en a aussi de vieilles et de laides, mais toutes semblent s'occuper de lui, pour lui faire passer le temps le plus joyeusement possible.

A l'arrière de la barque se trouve le nautonier. Celui-ci est représenté sous la forme d'un poète ridicule, maigre et famélique. Les cordes de sa lyre sont disposées en toile d'araignée. Il porte sur la tête un pot en équilibre et présente aux oiseaux qui voltigent autour de lui deux cerises réunies. Son costume est grotesque. Ses chausses élimées sont vaguement attachées à son justaucorps par des ficelles, qui permettent de voir, par les intervalles, la peau nue du pauvre diable.

L'inscription flamande qui accompagne cette composition est fort peu compréhensible. Peut-être cependant doit-on y chercher un enseignement moral, et l'artiste a-t-il voulu établir un parallèle entre le bourgeois riche et jouisseur et le poète pauvre vivant dans l'idéal ou dans « le bleu ». Ses fonctions de nautonier feraient croire, en outre, que l'auteur a voulu démontrer que, malgré sa misère et ses ridicules, c'est le poète qui imprime sa direction à toutes choses, comme on le voit ici diriger la barque avec les femmes qui s'y trouvent et qui chantent ses chansons.

Ses *kermesses* ou fêtes populaires sont assez rares. J'en ai cependant rencontré une au Musée d'Amsterdam, où nous voyons dans un intérieur, une femme cuire des gaufres, tandis que d'autres personnages jouent et chantent. L'inscription flamande porte *pypt nu vry appe... t'is nou al kermis*. L'estampe est signée H. Bos, par P.-A. Merica, H. Cock, 1567 [1].

Les sujets fantastiques et diaboliques exécutés par le même Jérôme Bosch n'obtinrent pas un succès moindre. Nous avons vu que Philippe II aima à s'en entourer et en acquit un grand nombre pour sa résidence favorite à l'Escurial.

L'anonyme de Morelli mentionne, dès 1521, trois tableaux de Bosch (Van Aken) appartenant au cardinal Grimani, à

[1] F. Muller, *Beredeneerde beschryving van Nederlandsche historieplaaten* (Volksleven). Amsterdam, De Roever, etc., n° 418 (m).

Venise, et représentant des sujets fantastiques. Ce sont un *Enfer*, les *Songes* et un *Jonas englouti par la baleine.* Dans la *Vision* du Musée de Madrid, provenant de l'Escurial, on retrouve encore la tendance moralisatrice familière à l'artiste, rendue visible par un ange montrant à un jeune homme les divers supplices de l'enfer, réservés à ceux qui mènent ici bas une vie de désordres et de vices. (D'après M. Hymans, l'authenticité de ce tableau serait discutable.)

M. Max. Rooses cite comme le type le plus parfait de ses tableaux fantastiques une composition du Musée de Berlin, n° 563, représentant un *Jugement dernier* et un *Enfer* [1]. « Ses démons ont toutes sortes de formes monstrueuses et impossibles; des hommes et des animaux réunis étrangement; des animaux constitués de toutes sortes d'objets disparates : tonneaux, boucliers, panniers rentrant et sortant l'un dans l'autre; les créations de la fontaine la plus échevelée faisant croire que leur auteur, même en plein jour, était suggestionné par le plus affreux cauchemar. » L'Académie de Vienne possède un triptyque analogue avec le *Jugement dernier* au milieu, l'*Enfer* et le *Paradis* représentés sur les volets.

On se rappellera que ces visions fantastiques ne furent pas un fruit spontané de l'imagination délirante de cet artiste. Les personnages les plus hétéroclites, ne les avons-nous pas vus en germe dans les dislocations et contorsions des histrions et de leurs animaux dressés reproduits dans les manuscrits médiévaux? [2] N'avons-nous pas vu le succès des monstres dans nos

[1] « Zyne duyvels hebben allerlei onmogelyke monster gedaanten; menschen en dieren samengekoppeld; dieren, die aan allerlei dingen geregen en met alle soorten van voorwerpen samengesmeed, door tonnen, door schilden, door manden gestoken, door elkander geboord, in elkander gevat zyn; schespelen der wildste en buitensporigste verbeelding, die doen denken, dat hun maker, in vollen lichten dag, overpoosd door de nacht merrie bereden werdt. » — Max, Rooses, *De Antwerpsche schilderschool,* p. 114.

[2] Les animaux dressés au moyen âge étaient souvent étrangement bariolés de couleurs disparates.

L. Maeterlinck, *Mém. cour. et autres Mém.*, t. LXII, p. 237.



Fig. 157. — *Les délices terrestres.* Fragment de Jérome Bosch.

contrées depuis l'époque franque? Et le genre satirique dans toutes ses manifestations, ne l'avons-nous pas observé depuis les débuts de notre art national chez nos sculpteurs et chez nos miniaturistes?

Faut-il rappeler les Bestiaires avec leurs illustrations d'hommes et d'animaux appartenant à la fantaisie la plus insensée et considérés comme existants jusque bien après les époques de Bosch et de Breughel le Vieux?

Quant aux démons, nous les avons vus apparaître avec nos premiers artistes, pour régner plus que jamais avec la croyance si générale à la sorcellerie, qui caractérisa le XVe et le XVIe siècle.

Le Musée de Rouen possède de J. Bosch dans le genre fantastique un tableau représentant un *Sorcier arrivant au sabat.* Cet artiste composa en outre un grand nombre de *tentations de saint Antoine*, disséminées un peu partout. Madrid en possède trois, mais le n° 1178 ne peut certainement pas être considéré comme authentique. Le triptyque de Bruxelles représentant le même sujet est considéré par M. A. Philippi comme étant également apocryphe [1].

La figure 157 constitue la moitié inférieure d'un important panneau représentant les *Délices terrestres*, milieu d'un triptyque conservé à l'Escurial et dont les volets représentent le *Paradis terrestre* et les *Châtiments de l'enfer.* Cette composition est des plus curieuses et peut être considérée comme un échantillon des plus intéressants au point de vue du genre satirique dans la peinture flamande [2].

[1] A. Philippi, *Rubens und die Flamländer. Vor Rubens.* Leipsig und Berlin, 1900, p. 15.

[2] Une réplique de ce tableau figure au Musée du Prado à Madrid; une autre, celle d'après laquelle cette reproduction a été faite, appartient à M. L. Cardon et a été exposée à Bruges à l'Exposition des primitifs flamands, sous le titre : *Diableries,* n° 289 du catalogue officiel de M. James Weale. Même numéro dans le catalogue de M. G.-H. de Loo. Gand, 1902.

Les *Délices terrestres* sont personnifiées ici par une quantité innombrable de groupes étranges où les jolies femmes de toutes provenances, — on en remarque même d'un beau noir, — sont en grande majorité. Parmi les jeux innocents (?) auxquels elles se livrent, on remarquera un jeu de main chaude où nous voyons rappelées ces plaisanteries gauloises primitives employées par nos mimes et dont la tradition ancienne resta si longtemps en honneur chez nos ancêtres.

A droite, deux amants se sont retirés dans un globe en verre; d'autres dans une espèce de fromage de Hollande; les tours d'équilibre et de dislocation se rencontrent un peu partout.

Dans le fond de la composition, autour d'une pièce d'eau, où s'ébattent des baigneurs, — souvenir probable des *Fontaines de Jouvence*, — galoppent en une ronde folle la plupart des animaux connus emportant en croupe des cavaliers humains, dont ils personnifient probablement les défauts et les vices. Inutile de dire que des porcs de grandes dimensions figurent dans cette course bizarre.

Les estampes attribuées au même artiste et représentant des sujets diaboliques et fantastiques ne sont pas moins nombreuses. La plupart proviennent de la boutique des Quatre-Vents (Jérôme Cock). La Bibliothèque royale de Bruxelles (Cabinet des estampes) en possède plusieurs, où nous retrouvons la caractéristique de ses compositions infernales peintes.

Dans celle représentant l'*Enfer* et le *Paradis* (n. m. 11), sujet analogue aux volets des triptyques de Vienne et de Berlin, on peut voir dans toute son ingéniosité les supplices qu'il suppose réservés aux méchants.

Plusieurs auteurs considèrent cet artiste comme ayant été un ennemi personnel des hérétiques, qu'il se fit un plaisir de supplicier ainsi en effigie. Son siècle était d'ailleurs prodigue en châtiments cruels. On remarque dans son enfer le supplice de la roue, de l'estrapade, de l'huile bouillante, l'écrasement sous une meule, la pendaison, la suspension par les pieds, la question de l'eau, le poison, les pointes de fer, châtiments

variés que des démons nombreux et empressés appliquent de tous côtés aux damnés.

Une gravure du temps (fig. 158), empruntée au *Layenspiegel* Ausbourg, 1512), représente la plupart de ces punitions et nous montre qu'elles étaient d'un usage courant dans la réalité. L'imagination fertile de Bosch sut en ajouter quelques autres, et l'on comprend facilement le succès de ces œuvres chez les tortionnaires du XVIe siècle, qui trouvèrent peut-être dans ses compositions des idées nouvelles pour corser les supplices des malheureux condamnés.



Fig. 158.

Dans un autre *Jugement dernier* du même maître conservé au Cabinet des estampes à Bruxelles, nous voyons le Christ dominer la scène, assis sur un arc-en-ciel, disposition que nous verrons encore reprise par Breughel le Vieux. L'œuvre de Bosch présente ici encore une profusion de luttes effrayantes, de supplices et de carnages avec, en plus, une réminiscence curieuse des mystères, dont nous voyons de côté une des constructions, c'est-à-dire une tour de supplices, analogue à

celle que l'on observe dans la reproduction du mystère de Valenciennes (fig. 79). On y remarque en outre le combat burlesque entre un ange et un démon, qui tous deux ont saisi par le bras l'âme qu'ils se disputent. Le Cabinet des estampes de Paris, fort pauvre en compositions du maître, possède cependant une série de combats terribles numérotés de 1 à 50, avec légende, signée H. B (osch) et gravée par Michel Snyder, dont la Bibliothèque royale ne possède pas d'exemplaire, croyons-nous.

Parmi les principaux imitateurs de Jérôme Bosch, il faut citer Henri de Bles ou plutôt *met de Bles*. On ne connaît pas la date de sa naissance, mais un acte du 31 mars 1520 nous apprend qu'à cette époque le peintre était marié et achetait une maison [1]. Bles est surnommé le maître à la chouette, dont il fit son monogramme. On retrouve celui-ci dans presque tous ses tableaux. Van Mander rapporte qu'il cachait parfois si bien l'oiseau, que les gens faisaient des paris entre eux, à qui l'aurait le premier découvert.

Dans son *Livre des peintres*, le même auteur dit avoir vu à Amsterdam un paysage de ce peintre où, sous un arbre, un mercier se livre au sommeil, tandis que des singes pillent sa marchandise et pendent ses draps et marchandises aux arbres en s'égayant à ses dépens. Van Mander croit y voir une satire contre la papauté. « Les singes seraient les adhérents de Luther qui découvrent les sources de revenus du pape qualifiées de *merceries.* » Cette explication est certes prématurée, la réforme n'apparaissant que plus tard, mais elle pourrait s'appliquer à plus juste titre à une composition analogue qu'exécuta Breughel le Vieux. Ce tableau de Bles se trouve actuellement au Musée de Dresde, n° 785.

Nous avons déjà vu que ce sujet fut populaire bien longtemps avant cette époque. On se rappellera qu'il se trouvait déjà représenté, en peinture murale, sur les murs d'une des salles

[1] Archives communales d'Anvers. Recherches faites par le chevalier L. de Burbure.

du château de Valenciennes, en 1375, sous le nom du *Merchier as singes*. M. le comte de la Borde, dans son ouvrage sur les *Ducs de Bourgogne*, mentionne, lors des fêtes données à l'occasion du mariage de Charles le Téméraire en 1468, une œuvre représentant ce même épisode du *colporteur endormi et des singes* qui dérobent ses marchandises.

Dans le genre fantastique, Henri *met de Bles* fit des œuvres qui s'inspirèrent si bien de celles de Bosch, qu'elles sont difficiles à distinguer. Son *Enfer*, qui se trouve à l'étage supérieur du Palais Ducal, à Venise, passerait pour une œuvre du peintre de Bois-le-Duc, si l'on n'en connaissait l'origine.

A l'Exposition des primitifs flamands, à Bruges, un *Saint Christophe* lui a été également attribué [1]. Ce sujet religieux est égayé par divers épisodes satiriques et burlesques où nous devons voir un imitateur de Bosch et un précurseur de Breughel le Vieux. A gauche, sur un rocher, un ermite tire la corde d'une cloche suspendue à un arbre, sur lequel on voit un hibou, sa signature habituelle. Dans l'eau, à gauche, un démon cherche à saisir le manteau du saint, tandis que sur le rivage un singe s'apprête à retenir sa jambe. Près de lui se trouve une tortue et vers la droite un petit monstre diabolique qui passe sa tête à travers un œuf moucheté, d'où émergent aussi ses jambes à l'autre extrémité. Dans l'eau on aperçoit encore un démon déguisé en ermite chaussant son nez de bésicles, tandis que plus loin s'éloigne un bateau monté par des diables [2].

Ses *Tentations de saint Antoine* sont nombreuses; on cite celle du Musée de Bruxelles, n° 402, où nous voyons le démon, sous les traits d'une vieille sorcière, accompagné de monstres, présenter deux jeunes femmes nues au pieux anachorète

[1] N° 236 du catalogue officiel de l'Exposition des primitifs flamands de M. J. Weale. 1902.

[2] M. H. Hymans dans son étude sur l'Exposition des primitifs flamands à Bruges, considère cette œuvre comme devant être attribuée à Jean Mandyn (*Gazette des Beaux-Arts*. Paris, octobre 1902).

Au Musée Correr, à Venise, se trouve un sujet presque pareil avec de légères variantes dans la composition.

Patenier Joachim, considéré comme le créateur du paysage en Néerlande, s'est essayé, il y a tout lieu de le croire, au genre satirique, quoique aucune œuvre certaine, appartenant à cette catégorie, ne puisse lui être attribuée avec certitude.

On sait cependant, par sa signature même, qui consistait en un petit homme accroupi satisfaisant à un besoin, qu'il était partisan du genre satirique dans ses manifestations les plus réalistes. Van Mander dit qu'à cause de ce singulier monogramme, il fut surnommé le Ch... (*de Sch...*)

Nous avons vu plus haut que les figures de la *Tentation de saint Antoine* du Musée du Prado, longtemps considérée comme son chef-d'œuvre, ont été restituées au fondateur de l'École d'Anvers : Quinten Metzys.

Lucas de Leyden, qui vécut de 1494 à 1534, s'inspira peut-être bien de Jérôme Bosch, comme il sut s'inspirer de Dürer et de Mercanton.

Ainsi que le fera plus tard Breughel le Vieux, il exécuta ses compositions religieuses sous la forme de scènes où figurent des bourgeois et des paysans notés d'après nature. Il vécut à Anvers, où il fut inscrit sur le registre des peintres de Saint-Luc en 1522. Malgré ses nombreux plagiats, on doit le considérer comme un peintre original par ses idées. Comme nos maîtres satiriques flamands, auxquels d'ailleurs il se rattache, il sut observer la vie jusque dans ses particularités les plus infimes, et ses observations s'étendent aussi bien aux hommes qu'aux animaux et jusqu'aux moindres détails du paysage Il introduisit ainsi un sentiment nouveau dans l'École néerlandaise, tout en acquérant lui-même les qualités de nos primitifs flamands.

Son œuvre comme graveur est considérable : elle comporte, encore aujourd'hui, 177 numéros ; c'est surtout dans ses gravures que l'on peut le mieux l'étudier.

Parmi ses compositions gravées rappelant Bosch et faisant

présager Breughel le Vieux, il faut citer un *Crucifiement*[1] avec un grand nombre de personnages, où se rencontrent ces nombreux épisodes accessoires, chers à nos peintres satiriques. A droite de la composition, on remarque un groupe de routiers et de mendiants écloppés dont nous avons vu et verrons encore si souvent la satire. Les passants et indifférents circulent et se croisent en tous sens, tandis qu'à gauche s'élève une rixe entre les soudards qui se partagent les dépouilles du Christ. Déjà l'un d'entre eux a tiré sa dague, tandis qu'un autre dégaine son épée. Quant à la scène principale : le Christ sur la croix avec sa Mère entourés des apôtres ainsi que des autres personnages indispensables au sujet, tous sont relégués à l'arrière-plan. Son contact avec Dürer se remarque ici comme dans la plupart de ses compositions, où il se montre un artiste préoccupé par le grand mouvement de Renaissance auquel sacrifièrent tant de maîtres de son temps.

La Vierge seule montre dans son attitude et dans sa pose un sentiment de douleur vraie, rappelant nos peintres primitifs.

Le *Christ présenté au peuple,* dans une mise en page presque Renaissance, a également des figures et des groupes satiriques rappelant Bosch. Cette œuvre est datée de 1510.

Le *Christ bafoué par les soldats* (non daté) ainsi qu'un autre sujet analogue où l'on voit, au milieu des soldats, un bouffon portant la cape des fous s'apprêter à mettre bas ses chausses devant le Christ aux yeux bandés, appartiennent au même genre satirique à tendances flamandes.

Lucas de Leyden exécuta encore un *Christ tenté par le démon* et une *Tentation de Saint-Antoine* qui nous ramènent complètement aux sujets chers à nos maîtres drôles.

Le conte de Virgile et de la courtisane, où nous voyons le grand poète latin descendre dans un panier de la fenêtre de l'habitation de cette dernière, aux éclats de rire des passants, constitue également un sujet à portée satirique indéniable. Il

[1] Bibliothèque royale de Bruxelles (Cabinet des estampes).

en est de même d'une série de groupes amoureux en promenade, qui rappellent jusqu'à un certain point les scènes analogues de van Meckene.

D'autres sujets nous rapprochent davantage de Breughel le Vieux et même de Teniers ou de Brouwer. Ce sont des joueurs de vielle et de violon ainsi que d'autres sujets campagnards, où il montre ses qualités d'observateur satirique.

Les estampes représentant l'une *un chirurgien* (B. 156) aux allures charlatanesques faisant une opération derrière l'oreille d'un paysan accroupi, probablement l'ablation d'une loupe, infirmité fréquente au moyen âge; l'autre *un dentiste* (B. 157) travaillant en plein vent à la denture d'un gueux aux vêtements déguenillés, mais portant un grand coutelas, tandis qu'une jeune fille pleine d'appréhension attend son tour, nous font songer aux sujets analogues de nos peintres de paysans, qui peut-être s'inspirèrent de ces compositions.

La planche suivante (fig. 159), connue sous le nom d'*Eulenspiegel*, B. 159 (de l'Albertine à Vienne), représente une bande de ces vagabonds nomades comme on en voyait en si grande quantité à cette époque. Ils sont pauvres d'argent, mais riches d'enfants, car un âne en transporte au moins trois comme bagage, le mari deux, dans une hotte, et la mère un sixième sur son épaule; le plus âgé, quoique bien petit, marche en avant avec le chien. Ce septième marmot porte un hibou sur son épaule, et c'est probablement à cause de cette circonstance qu'on a donné à cette composition à la fois comique et satirique la dénomination d'*Eulenspiegel*.

L'homme qui joue de la cornemuse, son gagne-pain probable, porte, outre ses enfants, une quantité d'accessoires destinés à souligner le côté humoristique du sujet.

Jean Mandyn, né vers 1500 et mort en 1560, doit être considéré comme un élève ou un imitateur de Bosch. Quoique né à Harlem, c'est à Anvers qu'il exécuta la plupart de ses œuvres, et nous pouvons, à juste titre, le revendiquer comme un Flamand. C'est à Anvers aussi qu'il mourut après avoir été pen-

dant un certain temps pensionnaire de cette ville. Il fut le maître du célèbre B. Spranger; en 1557, il fut aussi celui de Gilles Mostaert et de Aertsen dit *lange Pier*. Peu de ses œuvres nous sont connues avec certitude, mais on sait qu'il excella dans « le genre diableries, bamboches et enfers, qu'il peignit dans le goût de J. Bosch » [1]. Le dictionnaire des peintres de Siret ne cite de lui qu'une *Adoration des Mages* au Musée de Vienne [2].



Fig. 159.

On a restitué depuis peu à Jean Mandyn une *Tentation de saint Antoine* du même Musée, attribuée jusqu'ici à Pierre

[1] A. Siret, *Le Dictionnaire des peintres*.
[2] Id., *ibid.*

Breughel d'Enfer. Elle figurait encore sous ce titre dans le catalogue de feu M. Engerth (Vienne, 1882, II, n° 753); mais depuis on a constaté qu'elle n'a rien de commun avec les œuvres de Breughel le Jeune, et dans un nouveau guide de cette galerie (Vienne, 1896, t. II, n° 650), on l'a désignée quelque temps comme devant être attribuée à Jérôme Bosch ou à son école.

Enfin, dans une étude toute récente de l'ancien conservateur Dr Dallmayer, parue dans la publication annuelle viennoise : *Jahrbuch der kunst-historische Sammlungen des alterhöchste Kaiserhauses*, cet auteur attribue formellement à Mandyn, l'œuvre de la galerie viennoise. Une œuvre signée de ce maître, qui se trouve dans la collection du prince Corsini, à Florence, et que j'ai pu voir dans cette ville, offre les plus grandes analogies avec la *Tentation de saint Antoine* du Musée Impérial, rendant ainsi cette attribution très acceptable [1].

Cette œuvre, évidemment inspirée de Bosch, présente tous les caractères d'une peinture flamande. On y sent le pastiche du maître et aussi une certaine analogie, dans les constructions fantaisistes du fond, avec celles que l'on remarquera dans des compositions analogues exécutées par Pierre Breughel le Vieux. Quant aux personnages, sauf le saint et trois jeune femmes nues, ils sont tous, selon la tradition flamande, constitués d'éléments disparates présentant les caractères des visions les plus délirantes [2].

Gilles Mostaert [3] son élève, fut aussi connu comme un peintre satirique ayant exécuté quantité de petits sujets mi-religieux, mi-grotesques, dont la partie inférieure d'un *Jugement dernier* du Musée d'Anvers peut nous donner une assez

[1] Le docteur Gustav Glück, un des conservateurs du Musée de Vienne, m'a écrit une lettre où il dit partager la manière de voir du docteur Dallmayer.

[2] Nous avons vu plus haut que le numéro 234 de l'Exposition des primitifs à Bruges, représentant un *Saint Christophe*, a été attribué par M. H. Hymans à Jan Mandyn.

[3] Né à Hulst, mort à Anvers vers 1555.

bonne idée. Nous y voyons, en quatorze compartiments, divers sujets familiers et satiriques représentant les sept péchés capitaux et les œuvres de miséricorde. Le diable, assez bon enfant, comparse obligé des satires au moyen âge, vient y ajouter un caractère fantastique.

Jan Provost, natif de Mons, qui vint s'établir à Bruges dès 1494, peignit, dans ses tableaux religieux, des épisodes satiriques où nous devons reconnaître l'influence incontestable de Jérôme Bosch. Son œuvre la plus certaine, représentant un *Jugement dernier*, lui fut commandée par les magistrats de cette ville, en 1525 ; elle se trouve conservée au Musée de Bruges. Dans la partie réservée à l'enfer, nous voyons une quantité de figures diaboliques des plus étranges et des plus disparates, rappelant en tous points les cauchemars les plus fantasques du peintre de Bois-le-Duc.

D'après M. J. Weale, il paraîtrait que Provost, se conformant ainsi à la manière traditionnelle au moyen âge de représenter les *Jugement dernier*, aurait introduit, dans ce tableau, un épisode satirique en figurant sur un char, parmi les réprouvés, diverses figures d'ecclésiastiques ; ce qui, quelques années plus tard, donna lieu à des plaintes. En 1550, Pierre Pourbus fut chargé par le Magistrat d'effacer ce char avec les personnages religieux qui s'y trouvaient représentés [1].

Un *Jugement dernier* de ce même peintre, ayant également figuré à l'Exposition des primitifs flamands à Bruges en 1902, présente, lui aussi, des parties satiriques des plus curieuses, notamment parmi les monstres emportant les damnés, à gauche de la composition [2].

Un peintre de genre des plus caractéristiques pour son époque, Pierre Aertsen [3], né vers 1508, à Amsterdam, dut

[1] J. Weale, *Catalogue de l'Exposition des primitifs flamands*. Voir pp. xxvi et xxvii, ainsi que p. 71 (nº 167).

[2] Ce tableau appartient à M. Éd.-F. Weber, de Hambourg (nº 168 du *Catalogue de l'Exposition des primitifs flamands*, par Weale, p. 71).

[3] Surnommé Lange Pier, en Hollande.

avoir également une certaine influence sur Breughel le Vieux. Il passa ses meilleures années à Anvers (de 1535 à 1566) et a certainement connu notre grand peintre satirique flamand. Lui-même composa des scènes villageoises ayant une certaine analogie avec les compositions rustiques de Breughel le Vieux. Parmi celles-ci, il faut citer, une *Danse des œufs* datée de 1557, qui se trouve au Musée d'Amsterdam, où l'on retrouve le caractère gai et amusant des intérieurs de paysans de nos futurs « petits maîtres » flamands avec une technique se rapprochant encore, comme celle de Breughel, des œuvres picturales de nos grands primitifs. Le Musée de Bruxelles possède, on le sait, du même artiste, une *Cuisinière hollandaise* (n° 153) qui nous montre, dans une œuvre de plus grandes dimensions et de caractère plus sérieux, les mêmes qualités de peinture.

CHAPITRE XII.

L'époque de Pierre Breughel le Vieux.

Breughel synthétise l'esprit populaire flamand. Il connut son époque. — Ce qu'était une kermesse flamande au XVIe siècle ; ses sujets populaires sont moralisateurs. — Épisodes plaisants ajoutés pour faire passer de dures vérités. — Ses gauloiseries. — Situation pénible de nos paysans. — Le paupérisme. — Les édits de Charles-Quint. — Les vagabonds et les mendiants. — Les supplices. — Le brigandage. — La lèpre. — Contraste entre le paupérisme d'une part et le luxe et les excès des riches d'autre part. — Le comique devenu cruel sous l'influence espagnole. — Les animaux. — Les tournois sanglants du XVIe siècle. — Parodies des tournois. — La croyance au démon et au surnaturel. — Breughel fut-il un adepte caché de la Réforme ? — Sa technique inspirée de nos grands primitifs. — Influence de van Maerlant. — Les dangers de la satire à l'époque de Breughel. — Les persécutions religieuses. — Leurs effets. — Breughel garda sa foi, mais détesta les Espagnols. — Le mariage de Breughel. — Ses œuvres à Vienne. — Rudolf II. — La *Bataille entre le carême et le mardi gras.* — Le *Massacre des innocents* (?). — Le *Portement de la croix.* — *Un village pendant la foire.* — La *Parabole des aveugles de Naples.* — L'*Alchimiste.* — *Rixe entre paysans,* Dresde. — Tendances moralisatrices de ses compositions.

C'est incontestablement Pierre Breughel le Vieux qui caractérisa le mieux le génie populaire de notre race. Avec lui, le genre satirique et fantastique, en peinture, atteignit une envergure qui ne fut plus dépassée depuis.

Comme les van Eyck personnifièrent la richesse et la somptuosité de l'époque bourguignonne, Van der Weyden, son côté mystique et religieux, Pierre Breughel après eux synthétisa la philosophie intime du peuple flamand, avec un bon sens goguenard à la fois comique et frondeur.

Notre peintre naquit à Breughel, près de Bréda, vers 1525 ; il étudia d'abord chez Pierre Coucke d'Alost, puis chez Jérôme Cock, le graveur et l'éditeur anversois bien connu. Un voyage qu'il fit en Italie n'influença en rien sa manière de voir, car il sut conserver pendant tout le cours de sa carrière une couleur et un style tout flamands.

Revenu dans sa chère patrie, il s'établit d'abord à Anvers, puis à Bruxelles, où il mourut en 1569.

Peu de gens connurent leur époque comme Pierre Breughel s'appliqua à la connaître. Accompagné de son ami Franckert, vêtu lui-même comme un paysan [1], il fréquenta le port d'Anvers, les pèlerinages, les fêtes et les kermesses. Souvent, sous le prétexte d'un vague cousinage et de l'offre d'un présent à la mariée, il assista aux noces, dont il nous montra si souvent les péripéties joyeuses prises sur le vif en des tableaux explicites, souvent exécutés d'après des croquis pris au coin même de la table du festin.

Comme le fait fort bien observer M. H. Hymans dans sa magistrale étude sur Breughel le Vieux [2], une kermesse flamande n'était pas alors, comme on pourrait le croire à la vue des tableaux de Teniers, un simple prétexte à réjouissances plus ou moins tapageuses. D'abord c'était la fête de quelque patron vénéré, se célébrant avec un cérémonial auquel la religion prêtait son prestige. On voyait à cette occasion des processions, des pèlerinages, des spectacles en plein vent et des représentations de mystères dont le programme et les détails étaient minutieusement réglés par la tradition. Saint Georges combattait le dragon, David triomphait de Goliath, les géants populaires se trémoussaient. Il y avait naturellement aussi des joutes de toute espèce, des tirs à l'arc, à la perche ou au berceau, des concours de jeux de quilles, des exercices de force et d'adresse, exécutés par de nombreux jongleurs et bateleurs de tous pays, que les paysans parfois cherchaient à imiter. Comme de juste, les kermesses étaient surtout une occasion de ripailles et de danses joyeuses (fig. 160) [3].

[1] CARL VAN MANDER, *Le Livre des peintres*.

[2] H. HYMANS, *Pierre Breughel le Vieux* (GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 33e année, 3e pér., t. V, p. 21). La description de la kermesse est la reproduction presque textuelle de celle de M. Hymans.

[3] L'original de cette estampe, connue sous le nom de *La kermesse d'Hoboken*, par P. Breughel le Vieux, est conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles, Cabinet des estampes.



FIG. 160. — La *Kermesse d'Hoboken* près d'Anvers, par Pierre Breughel le Vieux.

Si ces fêtes villageoises étaient pour les familles un jour de réunion en quelque sorte obligatoire, elles étaient aussi le rendez-vous des gueux, des mendiants, des paralytiques, des aveugles et des culs-de-jatte, grouillant par les chemins et excitant, par leurs clameurs ou l'étalage de leurs infirmités, la pitié des passants. Puis encore c'était le spectacle de la foule recueillie des malades et des affligés accourant, pleins de foi dans la vertu curative de quelque piscine vénérée ou dans la miraculeuse intervention du saint, devant lequel s'allument les cierges bénits et s'offrent les *ex-voto*.

A cette source féconde, Breughel prit les motifs de quantité de scènes plaisantes ou sérieuses, mais portant toujours la marque de la plus saisissante vérité. En vrai Flamand de son époque, il sut ajouter parfois à ses compositions satiriques les plus drôles, un sens moralisateur d'une philosophie profonde. Comme l'avaient fait avant lui nos poètes didactiques : van Maerlant, Boendael et, après eux vader Cats, il se servit, pour instruire le peuple, d'axiomes et de dictons bien connus, souvent empruntés au passé; de proverbes populaires, ainsi que de sujets et versets de la Bible, qu'il utilisa également dans le même but.

Pour rendre la vérité attrayante, il sut, même dans ses compositions les plus sérieuses, introduire des épisodes plaisants ou badins tournant parfois à la gauloiserie la moins raffinée. Chose à noter, ses personnages, qui nous paraissent maintenant d'une vulgarité parfois obscène, étaient alors, comme ils l'avaient été de tous temps avant lui dans nos contrées, considérés comme des éléments comiques anodins, d'ailleurs journellement usités dans les représentations populaires des bateleurs et des histrions, fort peu différents, comme grossièreté et comme mœurs, des mimes antiques et barbares dont nous nous sommes occupé aux premières pages de cette étude. La preuve que ces détails ultra-réalistes amusaient et plaisaient au public, nous la trouvons dans le succès même des œuvres drolatiques de Breughel, qui fut incontestablement le peintre et le poète favori de son époque.

La satire plaisante était alors, comme elle l'est encore

aujourd'hui en pays flamand, désignée par un mot ultra-réaliste, *uitsch*.... C'est ce qui explique la fréquence, dans ses compositions drôles, de petits personnages accroupis satisfaisant à un besoin.

Ses premiers sujets gais, représentant nos paysans mangeant, buvant, dansant ou courtisant les filles, firent surtout sa réputation, et elles lui valurent le surnom, qu'il garda dans l'histoire, de Breughel des paysans. Et cependant, combien n'est-il pas plus intéressant lorsque nous le voyons, poussant plus loin ses études de mœurs populaires, dépeindre les persécutions, les peines et les désespoirs de ces mêmes villageois?

Ses compositions religieuses, ses tableaux d'histoire lui sont autant de prétextes pour évoquer la situation pénible de nos ancêtres au XVIe siècle. Nous y voyons les villages terrorisés par les bandes armées, pillant et ravageant « le pays plat ». Les mercenaires étrangers, hostiles aux habitants, rançonnaient le paysan, et en cas de révolte laissaient après eux la ruine et le deuil. Le cœur de Breughel dut saigner plus d'une fois à la vue de nos pauvres campagnards et artisans désespérés, ruinés par le fisc ou par la guerre, se trouvant dans l'alternative ou de s'adonner eux-mêmes au brigandage, ou bien, perclus et estropiés, d'aller grossir les rangs serrés des mendiants et vagabonds que nous avons vus déjà attrister par leur présence nos joyeuses kermesses flamandes. La cherté des vivres et le chômage des industries poussaient encore au noir ce triste tableau. D'un autre côté, les nombreux édits de Charles-Quint, promulgués depuis 1535, abolissaient toute liberté. Ils réglementaient tout, imposant aux paysans jusqu'à la nature des vêtements qu'ils devaient porter et même la couleur du pain qu'il leur était permis de manger [1]. Ces mêmes édits, malgré les malheurs des temps, interdisaient la mendicité « pour ce que présentement les pauvres affluent en nos pays, en trop nombre que d'ancienneté [2] ».

[1] A. Henne, *Histoire du règne de Charles-Quint en Belgique*, 5e vol., p. 197.

[2] Id., *ibid.*

Une estampe du *liber vagatorum* d'après Muther représente un groupe satirique de ces malheureux, hommes et femmes, dont les haillons ne parviennent pas à cacher la nudité. Il est à noter cependant qu'ici ces pauvres gens ne sont pas des mendiants de profession, mais s'occupent à transporter du bois mort, et semblent appartenir plutôt à la classe des paysans ruinés et réduits à la plus affreuse misère [1].

Une autre estampe du temps représente une bande de ces mendiants nomades ayant organisé la mendicité à la hauteur d'une institution. Elle se trouve dans un livre (incunable) édité par notre compatriote Judocus Badius Ascensius, traduction latine de la *Nef des fous* de Sébastien Brand, de Strasbourg. Nous y voyons un âne transporter toute la fortune de ces mendiants, qui consiste surtout en une grande quantité d'enfants en bas âge. L'homme, un boiteux, qui semble un boiteux pour rire, ouvre la marche en appuyant le genou sur une jambe de bois, tient en laisse un chien dont les tours serviront, comme sa feinte infirmité, à exciter la pitié des passants. La femme reste un moment en arrière pour donner une forte accolade à une énorme gourde ou broc dont elle boit à la régalade.

Malgré sa tendance satirique, cette estampe nous montre que le vagabondage et la mendicité étaient alors de vraies plaies, préoccupant toutes les classes de la société. Les paysans et leurs infortunes font le sujet de diverses miniatures d'un manuscrit du commencement du XVI[e] siècle (*Mittelalterliches Hausbuch*) appartenant au prince Waldburg-Wolfegg. La figure 161 paraît une illustration de la vie nos villageois qui, tout en bêchant, labourant et semant, voyaient se dérouler devant eux les plus pénibles tableaux. A l'avant-plan, des vagabonds ont été mis à un pilori, consistant en trois planches entre lesquelles leurs pieds et leurs mains sont emprisonnés. Devant eux passe une pauvre vieille infirme, alors générale-

[1] D[r] Alwin Schultz, *Deutsches Leben in XIV. und XV. Jahrhundert*, t. I, p. 229, fig. 238.

ment considérée comme une sorcière malfaisante. Dans le lointain, on aperçoit, sur un éminence, la roue et le gibet, tous deux amplement garnis de suppliciés. Au pied de la colline, on voit s'approcher un triste cortège : c'est un malheu-



Fig. 161.

reux suivi de soldats qui le mènent à la pendaison ; un moine muni d'un crucifix l'assiste dans ses derniers moments. Cette estampe, malgré son caractère plutôt satirique, en dit long au sujet des joies de nos paysans.

Dans la figure 162, empruntée également à un *Mittelalterlichen Hausbuche* (commencement du XVIᵉ siècle), appartenant au prince Wolfsbergg, le tableau est plus noir encore. Nous y



Fig. 162.

voyons dans toute son horreur la terrible plaie du brigandage dont notre pays eut tant à souffrir. A l'avant-plan, à droite, un

changeur ou banquier est assassiné dans sa boutique, pendant que des voleurs agiles pillent son or et ses joailleries précieuses. A gauche, un pèlerin voit interrompre son pieux voyage par un brigand qui le tient à sa merci et s'apprête à le poignarder pour le dépouiller plus à l'aise. Plus loin, des routiers à cheval font des prisonniers dont ils demanderont rançon. Un paysan qui fait mine de s'enfuir, est retenu par un pan de son vêtement; une vieille, sa mère peut-être, lance un broc de grès dans la direction du malandrin pour lui faire lâcher prise. Plus loin, sa femme se désespère et lève ses bras au ciel en proie au plus violent désespoir. Au fond de la composition, les mêmes cavaliers armés mettent le feu à une ferme après s'en être approprié les bestiaux dont ils ont formé un troupeau qu'ils chassent devant eux, tandis qu'une pauvre vieille désespérée les charge à coups de quenouille. Terrorisés, les habitants du village se sont sauvés à l'église, où on les voit suivre avec anxiété, du haut de la tour, les diverses phases de leur ruine.

Ces estampes, mieux que des descriptions, nous font comprendre le triste état dans lequel se trouvaient alors certaines de nos provinces. Les chroniqueurs du temps en font d'ailleurs une peinture affreuse. « La misère générale engendrait de hideuses maladies qui frappèrent les riches après avoir frappé les pauvres. Le besoin poussait les hommes au vol et au crime; les femmes à la prostitution; tandis que l'enfance croupissait dans le vice menaçant ainsi la société des plus effroyables révolutions [1]. »

L'édit du 7 octobre 1531, réglementant la mendicité, visait non seulement les vagabonds, mais aussi les ordres mendiants, les prisonniers, ainsi que les lépreux, qui portaient par ordre un costume particulier « aiant les dits ladres en la manière accoutumée, leurs chapeaux, gants, manteaux et inscignes ».

La lèpre, qui avait fait tant de ravages en Europe, n'avait pas encore complètement disparu, et les lépreux, reconnaissables

[1] A. Henne, *Histoire du règne de Charles-Quint en Belgique,* t. V, p. 197.

à leur costume, étaient seuls autorisés à mendier. Malgré la répulsion qu'ils inspiraient, la misère était si grande que beaucoup de malheureux, pour jouir des immunités qui leur étaient attribuées, usurpaient leurs habits. Il fallut, en 1547, une ordonnance pour défendre le port non autorisé de leur costume.

Pendant que le paupérisme croissait, le luxe des grands augmentait dans les mêmes proportions. Les tables étaient servies avec une prodigalité inouïe et les fêtes privées ou publiques étaient l'occasion de dépenses somptueuses, dont le gouvernement donnait lui-même l'exemple. Breughel fit la satire de ce contraste dans plusieurs de ses compositions, notamment dans sa *Cuisine des gras* et sa *Cuisine des maigres*, dont nous aurons à nous occuper bientôt. Sous l'influence des mœurs espagnoles, le comique même était devenu cruel. On sait qu'en 1549, lors de la joyeuse entrée de Philippe II à Bruxelles, on voyait figurer dans le cortège divers animaux rendus méconnaissables par des coloriages bizarres et par l'enlèvement de leur queue ou de leurs oreilles.

Le plus applaudi des chars renfermait une musique bien singulière. C'était un orgue ayant une vingtaine de tuyaux, dans chacun desquels on avait renfermé un matou vivant. Les queues qui sortaient par la partie inférieure étaient reliées aux touches de l'orgue et se trouvaient violemment tirées quand on touchait la note correspondante, produisant ainsi chaque fois un miaulement lamentable.

C'était un ours [1] qui jouait de cet instrument cruel. Le chroniqueur, Jean Christobal Calvite, ajoute que les chats étaient rangés de façon à produire la succession de la gamme chromatique. Aux sons de cette musique infernale, dansaient des singes, des loups, des cerfs et d'autres animaux déguisés, dont on obtenait les bonds et les trémoussements les plus drôles en les maintenant sur une plaque de fer fortement chauffée.

[1] Probablement un homme déguisé en ours.

17

Les tournois existaient encore, mais ils étaient devenus bien plus brutaux et plus sanglants. Quelle différence entre les brillantes passes d'armes qui, au temps de Jacques de Lalaing, « le chevalier sans doupte et sans reproche » [1], valurent aux gentilshommes flamands l'admiration de l'Europe, et les tueries qui marquèrent l'entrée de Charles-Quint à Valladolid! Désireux de faire parade du courage et de la force de ses chevaliers belges devant les gentilshommes espagnols qui leur montraient peu de sympathie, ce prince permit le combat au fer non émoussé. Les combattants des deux nations mirent une telle ardeur dans la lutte, que bientôt la lice fut couverte de chevaux tués et de cavaliers dangereusement blessés. L'acharnement était si grand, que l'on vit ces derniers, tout sanglants, se relever pour combattre avec plus de rage encore [2]. Partout le sang coulait à flots, « les gens qui les regardaient combattre criaient Jésus! Jésus! Le Roy défendait de frapper; les dames criaient et pleuraient, quelques cry qu'il y eust les capitaines rendaient courage à leurs gens et recommenchiaient de plus beau [3] ». Il fallut envoyer un grand nombre de gardes pour arrêter enfin cette boucherie épouvantable [4].

Une parodie curieuse des tournois, exécutée par des paysans, se trouve reproduite figure 163. C'est un dessin du temps conservé à l'Université d'Erlangen [5]. On y voit le chevalier improvisé, à cheval sur une rosse; son bouclier consiste en un van et son casque est remplacé par une ruche. A la partie supérieure de ce casque étrange, il porte une chaussure de femme en guise de cimier. Deux rustres lui servent, l'un

[1] A. Henne, *Jacques de Lalaing, le bon chevalier sans peur et sans trouble* Revue trimestrielle, t. VII, p. 5).

[2] Idem, *Le règne de Charles V en Belgique*, t. V, pp. 230-231.

[3] Robert Maquereau, *Chronyck van Brabant ;* et A. Henne, *Le règne de Charles V en Belgique*, t. V, pp. 230-231.

[4] A. Henne, *Le règne de Charles V en Belgique*, t. V, pp. 230-231.

[5] On ne connaît pas l'auteur de ce dessin, qui paraît dater du commencement du XVI[e] siècle.

d'écuyer, l'autre de héraut d'armes. Le chevalier rustique, ayant en arrêt son rateau en guise de lance, pique des deux et fond au galop sur un adversaire que l'on ne voit pas dans cette œuvre satirique.



Fig. 163.

Nous verrons plusieurs compositions de Breughel faire des satires moins anodines de la brutalité des chevaliers et de leurs hommes d'armes. Nous y trouverons aussi avec profusion ces peintures de gibets et d'instruments de tortures qui hantèrent l'imagination des artistes du temps. Ces instruments de supplice, il les vit fonctionner de toutes parts. Il vit ses contemporains torturer, avec des raffinements de cruauté encore barbares, les pauvres et surtout les riches, dont on confisquait les biens, sur une simple dénonciation d'hérésie ou de sorcellerie.

La croyance aux démons et au surnaturel était encore générale, partout on voyait le maudit aux aguets, toujours prêt à perdre l'humanité. Peut-être Breughel, comme Jérôme Bosch, partagea-t-il cette crainte générale et crut-il lui-même

aux monstres et aux démons dont ses compositions sont émaillées. La persécution engendrant le fanatisme, il entendit, dès 1555, gronder les premières fureurs des iconoclastes, dont il put déplorer peu après les terribles ravages [1].

Comme van Maerlant au XIII[e] siècle, Boendael et l'illuminée Bloemardine au XIV[e] siècle, Breughel semble avoir pris au XVI[e] siècle le parti des humbles et des opprimés contre leurs puissants persécuteurs. Sa satire, moins âpre que celle de ses devanciers, sut se faire goguenarde et gaie pour mieux se faire accepter de tous, même par les censeurs contemporains.

Breughel fut-il un adepte caché de la religion réformée? D'aucuns ont pu le croire. Mais en approfondissant l'idée et le sentiment qu'il a poursuivis dans ses œuvres, on doit plutôt admettre qu'il conserva dans son cœur les traditions naïves si pleines de foi du passé. Comme van Maerlant, que l'on a cru longtemps, à tort, un précurseur de la Réforme, Breughel, tout en stigmatisant les mauvais bergers, tant laïques qu'ecclésiastiques, ne prit jamais dans ses satires artistiques la défense des martyrs de la religion nouvelle. Comme notre plus grand poète flamand, qui semble dans ses écrits avoir approuvé les premiers bûchers, Breughel, profondément religieux, paraît avoir admis comme justes les punitions, même les plus cruelles, quand il s'agissait des ennemis de sa foi.

Tout semble prouver que notre peintre fut profondément attaché aux choses du passé, car malgré l'orientation si générale alors de notre art vers l'esthétique de la Renaissance italienne qu'on s'appliquait partout à imiter, il sut, presque seul au XVI[e] siècle, conserver dans son art les traditions anciennes qui avaient fait la splendeur de notre grande école de peinture gothique, à l'époque de van Eyck et de van der Weyden.

La portée de l'art satirique de Breughel rappelle jusqu'à un certain point celle que nous avons signalée dans les œuvres de

[1] *Les mémoires anonymes sur les troubles des Pays-Bas.* Notices et annotations de J.-B. Blaes, t. I (5 vol.).

van Maerlant et des poètes de son école ; car toutes les compositions de notre grand peintre satirique flamand respirent, elles aussi, la haine du vice, ainsi que celle de l'injustice chez les puissants. Dans toutes, on sent percer une pitié et un amour sincère pour les humbles et les opprimés. Nous savons d'ailleurs que l'œuvre si puissante de van Maerlant avait traversé vibrante tout le XIVe et le XVe siècle, sans se faire oublier au XVIe. En 1496, les *Trois Martins* étaient non seulement lus, mais nous voyons *Hendrik de lettersnider* (Henri le tailleur de lettres), habitant la « Camerstraat naest den Gulden horn » à Anvers, rééditer ce livre sous le titre de *Dit is Wapene Martin* [1].

En 1515, Claes de Graeve, d'Anvers, réédita le *Spieghel Historiael* du même auteur, dont une seconde édition parut en 1556 [2].

Connaissant son attachement au passé, nous devons croire que Breughel dut lire ces œuvres célèbres, où il retrouvait un écho de ses sentiments généreux, et que ces lectures durent avoir une influence incontestable sur son art à la fois satirique et didactique.

Il y avait cependant du mérite à faire de la satire gaie à cette époque où le métier de poète ou de peintre satirique était fort dangereux.

Dès 1533, neuf rhétoriciens avaient été condamnés à un pèlerinage à Rome pour leurs satires dirigées contre des moines ; Wilhem Paelgiers, en 1536, devait faire amende honorable pour sa chanson dont le refrain était :

> De sotten en synder noch niet al,
> Die caperoenen draghen... [3].

[1] Dr Te Winckel, *Maerlant's werken als spieghel, etc.*, pp. 424-425.

[2] Id., *ibid.*, pp. 424-425.

[3] Les fous ne sont pas seulement ceux qui portent la cape ; il y en a de tonsurés, avides, courant de porte en porte, dupant les niais par leurs airs d'innocence, etc.

En 1547, Pierre Schattemate est condamné à mort à Anvers pour une ballade ayant pour sujet des frères mineurs [1].

Breughel vit nos chambres de rhétorique se fermer tour à tour, sur l'ordre du duc d'Albe, qui fit payer de leur tête à maints rhétoriciens, des satires souvent anodines. Puis ce fut le bourgmestre d'Anvers lui-même, Van Stralen, le promoteur du *landjuel* de 1561, qui monta à l'échafaud en prononçant un de ces proverbes si chers aux Flamands :

Voor welgedaen, kwalyk belond [2]!

Plus tard, Breughel put voir le compromis des nobles; puis la dévastation de nos églises par les iconoclastes, suivie des sanglantes représailles du duc d'Albe, qui, en une seule année, en 1567, fit exécuter dix-huit gentilshommes à Bruxelles [3], tandis que l'année suivante ce fut le tour des comtes d'Egmont et de Hornes. Il dut aussi compter bien des amis parmi les victimes des proscriptions sans nombre qui suivirent. M. V. Gaillard [4] cite deux cent cinquante noms d'émigrés belges, tous appartenant aux lettres ou aux arts, qui furent forcés de s'expatrier vers cette époque.

Malgré son caractère naturellement gai, notre peintre dut avoir l'âme profondément ulcérée en voyant, comme le dit un contemporain, le professeur gantois Gérard de Vivere, « la désolation du Païs-Bas quasi dégorgé et vuydé de tout ce qu'il avait de scavant, de bon et de subtil ».

Les peintres eux-mêmes couraient les plus grands dangers; ne voyons-nous pas Hieronimus Van der Voort, de Lierre, échapper avec peine aux gibets du duc d'Albe, ainsi qu'aux hasards de la guerre; le peintre et poète gantois Lucas de

[1] Mertens et Corf, *Geschiedenis van Antwerpen*, t. IV, p. 277. — Stecher, *La littérature néerlandaise en Belgique*, p. 209.

[2] Mal récompensé pour avoir bien agi!

[3] *Mémoires anonymes sur les troubles des Pays-Bas, 1565-1580.* Notices et annotations de J.-B. Blaes, t. I (5 vol.).

[4] Mém. cour. et autres mém. publiés par l'Acad. roy. de Belgique, t. VI.

Heere risquer sa vie en devenant calviniste; et Van Mander, malgré sa philosophie gaie et franche, ne sentit-il pas lui-même à son cou la sensation pénible d'une cravate de chanvre, maniée sans douceur par les suppôts de l'Espagne?

Si la foi religieuse de Breughel résista au courant du temps, il y a lieu de croire que, Flamand dans l'âme, il ne put voir sans horreur les crimes de nos oppresseurs étrangers. Il dut même, à la fin de sa carrière, exécuter des compositions satiriques politiques ou religieuses imprudentes, car « sentant sa fin prochaine et craignant que leur portée frondeuse ne procurât à sa jeune femme quelques désagréments, il se fit apporter un nombre considérable de dessins qu'il détruisit [1] ».

Cette supposition est d'autant plus probable, qu'à cette époque furent exécutées nombre de peintures et gravures anonymes, dont un certain nombre sont conservées en Hollande [2].

L'historien J. Van Wesenbeke dit, en parlant du mouvement populaire de 1566 : « davantage sont de plus en plus imprimés et produits non seulement plusieurs peinctures, tableaux, pourtraicts, ballades, chansons et pasquilles... [3] »; or les événements de 1566 sont antérieurs de trois ans à l'époque de la mort de Breughel le Vieux.

L'histoire de son mariage mérite également d'être rappelée, parce qu'elle nous montre que le caractère jovial et humoristique de Breughel s'alliait au besoin avec une certaine fermeté.

Van Mander [4] raconte que lorsqu'il habitait Anvers, notre artiste s'éprit d'une jeune fille dont il aurait fait sa femme si elle n'avait eu le vilain défaut de mentir à tout propos. Voulant la corriger, Breughel lui montra une taille de bois, en lui

[1] Carl van Mander, *Le Livre des peintres.*

[2] F. Muller, *Beredeneerde beschryving van Nederlandsche historieplaaten* (spotprinten op de Hervorming), p. 53.

[3] Id., *ibid.*, p. 60.

[4] Carl van Mander, *Le Livre des peintres.* Traduction de H. Hymans.

disant qu'il y taillerait désormais un cran à chacun de ses nouveaux manquements à la vérité, ajoutant qu'il la quitterait à jamais une fois la taille remplie. Il faut croire que son amante fut incorrigible, car malgré les avertissements répétés de notre peintre, la taille fut bientôt pleine et il la quitta aussitôt malgré ses supplications. Après son départ d'Anvers, il alla s'établir à Bruxelles, où il épousa la fille de son premier maître, Marie Koeke, qu'il avait si souvent bercée dans ses bras quand il était apprenti chez son père.

Le nombre de ses œuvres satiriques est considérable, mais bien plus considérable encore sont celles qui lui furent attribuées après sa mort. Comme le dit très bien M. Max. Rooses, c'est une preuve de plus de la faveur dont jouissait et jouit après lui son genre satirique et moralisateur parmi nos populations flamandes [1].

Le Musée impérial de Vienne possède la plus grande partie de ses principales peintures. L'empereur Rudolf II (1532-1611), qui était un grand admirateur de son talent, réunit à Prague un nombre considérable de ses meilleures œuvres, qui furent plus tard transférées de la capitale de la Bohême à celle de l'Autriche. D'après M. Max. Rooses, ses peintures les plus remarquables sont : *la Bataille* bien connue *entre le Carême et le Mardi gras*, qui représente une mascarade au XVIe siècle ayant pour théâtre une place publique (datée de l'année 1559) ; le *Massacre des Innocents* à Bethléem [2] ; une *Tour de Babel* et un *Portement de croix* qui, de l'avis de tous, constituent ses œuvres les plus considérables (ces deux dernières œuvres sont datées de 1563) [3].

Je citerai encore au même Musée de Vienne, un *Village flamand* pendant la foire annuelle, où nous voyons une infinité d'enfants de tout âge s'ébattre dans des jeux variés ; les fillettes

[1] Max. Rooses, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool,* p. 120.

[2] Dans son ouvrage : *Rubens und die Flamländer*, page 20, M. A. Philippi considère le *Massacre des innocents* de Vienne comme une copie faite par P. Breughel le Fils. Leipzig, 1900.

[3] Max. Rooses, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool,* p. 116.

tiennent boutique, école ou ménage ; les garçons jouent au saut de mouton, font des tours sur des barres de bois ou s'efforcent même à imiter les tours des histrions et baladins qui frappèrent de tous temps les imaginations naïves au moyen âge. Ce curieux tableau, satire amusante de la vie enfantine, est considéré par M. H. Hymans comme une des créations les plus délicieuses de Breughel le Vieux.

Tout le monde s'accorde à compter la *Parabole des aveugles* du Musée de Naples comme son chef-d'œuvre. Nous aurons à nous en occuper plus longuement quand nous examinerons ses compositions satiriques et politiques.

C'est encore parmi ses meilleures peintures qu'il faut ranger, d'après M. Max. Rooses, l'*Histoire de l'Alchimiste* [1] et une *Répétition des aveugles* du Musée de Naples, jadis dans la collection du baron Leys, actuellement au Musée du Louvre [2].

Un tableau, la *Rixe entre paysans*, du musée de Dresde, est également cité par l'auteur de l'*Histoire de l'école d'Anvers* comme étant un de ses chefs-d'œuvre. Il n'y voit pas seulement et avec raison une scène de la vie paysanne rendue dans toute sa brutalité rustique, mais bien une satire moralisatrice ayant pour but de mettre ses contemporains en garde contre les suites dangereuses de l'ivrognerie et du jeu, dont les rixes sanglantes sont trop souvent la suite.

Cette tendance didactique signalée par divers auteurs dans la plupart de ses tableaux, nous la trouverons plus visible encore dans les nombreuses estampes qui furent exécutées d'après ses dessins et dont on doit nécessairement s'occuper quand on veut rechercher la portée des œuvres satiriques chez nos peintres flamands.

[1] Max. Rooses, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*. Ce tableau, alors en possession de M. Lagaye, a été acquis à la vente des œuvres de cet artiste par M. Max. Rooses.

[2] Nous aurons à nous occuper assez longuement de l'*Histoire de l'alchimiste* dans le prochain chapitre traitant de ses premières compositions satiriques. Ce sujet a été reproduit avec des variantes dans les estampes signées Breughel.

CHAPITRE XIII.

Les compositions satiriques de Pierre Breughel le Vieux.

Pierre Breughel, miroir de la civilisation flamande au XVI[e] siècle. — Ses premières compositions satiriques dirigées contre les femmes. — La *Patineuse de la porte d'Anvers.* — *Vrouw Vuil Sause.* — Le *Coucher de la mariée.* — La *Combat pour les culottes.* — La *Poule qui chante.* — La *Femme* (folle) *qui couve des fous.* — La fête des fous. — La *Sorcière de Maldeghem.* — *Marguerite l'enragée.* — Ses autres satires : L'*Alchimiste* de Pierre Breughel comparé au même sujet traité par Sébastien Brant dans la *Nef des fous.* — La *Cuisine des gros et des maigres.* — *'t Varken moet int schoot.* — Le paupérisme. — Les *Vertus cardinales* : la *Charité*, la *Foi*, l'*Espérance;* la *Prudence; Fortitudo*, la *Justice* et les supplices; les *Routiers pillards.* — Satire des écoles. — L'*Ane qui veut devenir savant.* — L'*Allemode school.*

Nous avons vu que certains auteurs considèrent les poèmes de van Maerlant comme un miroir fidèle où vint se refléter notre civilisation au XIII[e] siècle. Comme lui et mieux que lui, Breughel fait revivre, dans ses compositions les plus diverses, la plus grande partie du XVI[e] siècle. Il nous montre cette époque troublée sous toutes les faces, et cela de la façon la plus saisissante.

On remarquera cependant que ses premières compositions satiriques ne présentèrent pas à l'origine les caractères philosophiques et politiques que nous observerons dans ses œuvres ultérieures. Ses œuvres de début reflètent d'abord la jovialité et la gaieté narquoise de son caractère, non encore attristé par la vue des malheurs de sa patrie.

La gravure représentant les *Patineurs* sur le fossé de la porte Saint-Georges, à Anvers, datée de 1553, doit être considérée comme la première de ses œuvres satiriques exécutées peu après son retour d'Italie [1].

[1] H. Hymans, *Pierre Breughel le Vieux* (Gazette des Beaux-Arts, 32[e] année, t. III, p. 366).



FIG. 164. — *Vrouw Vuil Sause*, par Pierre Breughel le Vieux.

On connaît le sujet. Une foule nombreuse se trouve massée sur la berge ou bien accoudée à la balustrade du pont qui conduit à la nouvelle porte de la ville. Les spectateurs suivent des yeux les ébats des patineurs, lorsque, tout à coup, une femme embéguinée, qui s'était imprudemment aventurée sur la glace, tombe montrant à tous les yeux ses rotondités les plus cachées. Cette vue provoque naturellement une grosse joie aux assistants et particulièrement aux méchantes commères assemblées sur la rive.

Cette estampe, qui eut le plus grand succès dès son apparition, fut, dans une de ses dernières rééditions par Th. Galle, rebaptisée pour reparaître sous le nom de la *Lubricité humaine,* soulignant, peut-être à tort, un des côtés satiriques de la composition.

Car si l'on veut chercher une signification moralisatrice à ce sujet, ne faut-il pas plutôt croire que Breughel a voulu démontrer ici que la femme présomptueuse s'expose à une chute humiliante en s'aventurant sans soutien sur un terrain dont elle ne connaît pas les dangers?

L'estampe (fig. 164) connue sous le nom de *Vrouw vuil sause* serait cependant, d'après J. Muller, d'une époque antérieure à 1553. Dans sa *Beredeneerde beschryving* [1], il considère cette gravure, éditée et signée H. Cock et généralement attribuée à P. Breughel (?), comme ayant été exécutée en 1550.

Nous y voyons la femme malpropre battre de la pâte de farine dans son tablier, tandis qu'elle donne le sein à un de ses enfants. Son mari, bossu et non moins sale, se mouche des doigts sur la poêle où il fait frire des œufs. Un autre enfant partage son écuelle avec un porc qui court librement dans la maison. Plusieurs personnages attablés dans le fond de la composition se partagent une volaille pendant que *Lippeloer* danse à l'avant-plan. Un diable à deux têtes regarde avec complaisance cette image de désordre.

[1] Cette estampe est décrite dans F. Muller, *Beredeneerde beschryving, etc.* (Volksleven), n° 418 (D).

La gravure est accompagnée d'une inscription en quatre lignes commençant par ces mots :

Zoo vuil sause...

Le *Coucher de la mariée* semble appartenir également à ses premières compositions. Elle est d'une observation pleine d'humour et forme une satire amusante des mœurs intimes de nos campagnardes.

Cette estampe porte une inscription bilingue :

Nu schreyt de bruyt, nochtans ik wedde,
Sy sal weder lachen, als sy is te bedde.

d'une part, et de l'autre :

Maintenant plorer icy voyez l'espousée,
Qui de rire au liet se tient bien asseurée.

Dans la reproduction suivante, représentant la *Bataille pour les culottes* (fig. 165), nous voyons la femme présomptueuse et dominatrice à l'œuvre. La portée de la composition est suffisamment indiquée par les vers suivants :

Waer de vrouw d'overhand heeft en draecht de brouck
Daer is dat Jan de man leeft : naer aduys van den douck.

Oū la fēme gouverne portant la banière
Et les brayes avec, le tout y va derrière.

A droite, nous voyons une mégère enfiler les culottes qu'elle vient de conquérir de haute lutte sur son mari, qui, subjugué, l'aide docilement; la femme abuse de sa victoire en lui montrant le poing et en l'invectivant. A gauche de la composition, une autre maritorne, victorieuse, brandit sa quenouille, tandis que de l'autre main elle ferme la bouche à son mari débonnaire, qui demande grâce à ses genoux. Au second plan, une troisième combattante soulève un étendard ayant pour armes



Fig. 165. — La *Bataille pour les culottes*, par Pierre Breughel le Vieux.

parlantes une main et pour devise d'*over hand* (la supériorité). Un homme courageux, témoin de cette lutte ignominieuse pour les maris, met l'épée à la main, semblant vouloir prêter main-forte à son sexe opprimé [1].

C'est bien une paraphrase du fabliau français du *sire Hains et de dame Anieuse*, dont nous avons vu les succès depuis le XIII[e] siècle et que représentèrent maintes fois nos peintres, sculpteurs et graveurs [2].

Chez Breughel, les compositions ayant pour objet la satire des défauts féminins sont nombreuses. Peut-être le souvenir de sa menteuse amie d'Anvers fut-il pour quelque chose dans son appréciation peu flatteuse pour son sexe.

Dans son histoire de l'École d'Anvers [3], M. Max. Rooses cite un autre échantillon des compositions satiriques du maître prenant la femme à partie. Cette gravure n'existe pas malheureusement dans la collection pourtant si nombreuse de l'œuvre gravée de Breughel, à la Bibliothèque royale de Bruxelles. Cette fois c'est la satire de la femme querelleuse qu'il a voulu faire.

Une mégère, maigre et laide, dressée sur ses ergots, invective furieusement avec force gestes une personne assise, résignée et placide, qui supporte avec calme, les mains enroulées dans un tablier, l'avalanche d'injures que sa douce compagne déverse sur elle. Un singe, symbolisant la folie ou le démon, est assis au foyer; à l'avant-plan, une poule s'évertue à chanter.

[1] La reproduction (fig. 165) a été faite d'après une gravure conservée à la Bibliothèque royale de Bruxelles (Cabinet des estampes).

[2] J'ai vu en 1902, parmi les miséricordes satiriques des stalles de l'église de Notre-Dame de Villefranche-de-Rouergue, près de Rodez, une sculpture peu connue représentant le même sujet : la *Lutte pour les culottes*. L'homme et la femme tirent chacun de leur côté, de toutes leurs forces avec des expressions dans les physionomies bien différentes, car si le premier présente une figure désolée, la seconde semble rire, pleine de confiance dans la victoire finale (XV[e] siècle).

[3] MAX. ROOSES, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*, p. 120.

Une légende flamande accompagne ce sujet :

Een leekende dak, ende een rookende schouwe,
Ja, daer de simme (aap) aen den heyrt zit en siet,
Een craeyende henne, een kyfachtige vrouwe,
Is ongeluck in huis, ja quellinghe en verdriet [1].

C'est à la catégorie des satires dirigées contre la femme qu'il faut ranger une estampe citée par F. Muller, représentant un chirurgien faisant l'extraction symbolique et satirique du caillou chez une femme [2].

L'inscription suivante y est jointe :

Loopt, loopt met groot verblyden
Hier zal men 't wyf van kye snyden.

[Accourez tous avec joie; ici on enlève le caillou (la folie) à la femme.]

La figure 166 [3] nous montre dans la femme, l'origine même de la folie. Dans un grand nid en paille tressée, une folle vieille et laide, coiffée de la cape à grelots des fous, couve de nombreux rejetons portant tous la même coiffure. Ses enfants déjà grands l'entourent en dansant et en faisant résonner les grelots qu'ils ont attachés jusqu'à leurs jambes et à leurs pieds.

L'inscription suivante se trouve inscrite sous cette estampe [4] :

Tis al sot, soo men wel mach anschouwen hier
Ouer sots bestier, broeyt jonghe sotkens dees oude sottinne,
Soo douden pypen en singhen, oock dese jonghe sotkens hier
Ouer het eyhen danssen, seer liche van sine.

[1] Un toit ouvert, une cheminée qui fume; oui, là où le singe est assis au foyer et regarde; une poule qui chante, une femme querelleuse, c'est le malheur dans la maison, oui, le malheur et le chagrin.

[2] F. Muller, *Beredeneerde beschryving van historie-platen, etc.* (Volksleven), nº 418 (Aª). Amsterdam.

[3] Cette reproduction a été faite d'après une estampe ancienne conservée à la Bibliothèque royale de Bruxelles (Cabinet des estampes).

[4] Cette gravure provient de la boutique des Quatre-Vents et figure au numéro 418 V. de la *Beredeneerde beschryving, etc.* de F. Muller. Amsterdam.



Fig. 166. — La *Femme couve des ous*, par Pierre Breughel le Vieux.

Cette estampe nous rappelle la vogue qu'eurent, au XVIe siècle, les allégories de la folie, qui étaient interprétées de toutes les façons.

Il existe toute une série d'estampes exécutées d'après des dessins de Breughel et représentant des fous, isolés ou par groupes, agitant leur marotte ou dansant, qui n'ont pas à première vue une signification ni une portée bien grandes.

Sa composition la plus importante dans ce genre, c'est la grande *Fête des fous*, où l'on remarque une quantité considérable d'insensés de tout âge et de toute condition, tenant chacun une boule ayant probablement un sens emblématique. Ils semblent jouer comme des écoliers et, tout en tenant leur boule, s'occupent de musique et d'autres amusements. L'épisode grotesque est fourni par un fou qui perd ses culottes. Il est vu de dos et court sans sembler s'apercevoir de sa situation ridicule. Cette gravure intitulée : *Sultarum infinitus est numerus*, existe au Cabinet des estampes à Bruxelles, et se trouve également citée dans la *Beredeneerde beschrijving*, etc., de F. Muller (Amsterdam), où elle porte le n° 418 (T).

Dans ce catalogue se trouve encore mentionnée une *Danse des fous*, n° 418 (U), où nous voyons une ronde de quinze fous, que regardent deux vieillards. Cette estampe porte une triple inscription : française, flamande et latine.

La *Sorcière de Maldeghem* [1] (fig. 167) est à la fois une satire dirigée contre la crédulité humaine et contre la femme menteuse et orgueilleuse cherchant, malgré le danger qu'il y avait alors à le faire, à s'attribuer un pouvoir magique imaginaire.

De tous côtés s'avancent en rangs serrés la foule des malades et des gens crédules qui viennent la consulter : « Venez à moi, dit la sorcière, je vous guérirai tous ». Sa spécialité semble être l'ablation des loupes ou cailloux [2], sur la tête de patients,

[1] Cette reproduction a été faite d'après l'estampe conservée à la Bibliothèque royale de Bruxelles (Cabinet des estampes).

[2] Nous avons vu plus haut la signification satirique de cette opération.

qu'on lie sur un fauteuil pendant l'opération. D'autres malades portant les mêmes excroissances sont apportés, hurlants de douleur ou de crainte. Toutes les classes de la société sont représentées dans la foule qui entoure la sorcière accompagnée de ses aides. On reconnaît un chevalier perclus dans son harnais de guerre qui s'approche chancelant, soutenu par sa femme; des bourgeois avec leurs bourgeoises, des artisans, des paysans également accompagnés de leurs épouses, s'approchent, à leur tour, tous clamant leurs misères et suppliant la sorcière de mettre un terme à leurs souffrances. Les opérations les plus bizarres se succèdent rapidement; l'une d'elles se passe dans un œuf, et par l'incision pratiquée dans le front d'un des patients s'échappent de nombreux cailloux qui sont projetées au dehors par un trou de la coquille. La vente des médicaments et des onguents marche à merveille, l'argent vient à flots.

La sorcière est satisfaite ainsi que son « onder meesterken », qui, sans doute, est le diable.

Dans un coin à gauche, on les voit tous deux rire de la bêtise humaine, tandis que la figure du maudit apparaît encore çà et là, notamment derrière les barreaux de la cave sur laquelle ils se trouvent placés et sous la table d'opération où nous le voyons figuré la bouche close par un cadenas accompagné d'un autre diablotin qui sort à moitié de sa manche. L'artiste aurait pu compléter son tableau en ajoutant dans le fond de la composition la fin inévitable de la sorcière, c'est-à-dire le bûcher qui terminera inévitablement sa carrière.

Voici les vers qui accompagnent ce sujet satirique, dont les détails sont si nombreux qu'il est impossible d'en donner une description complète :

Ghy lieden van Malleghem wilt nu wel syn gesint,
Ick vrouw Hexe wil hier ook wel worden bemint.
Om u te genesen ben ick gecomen hier
Tuwen dienste, met myn onder meesterken hier.
Compt vry den meesten met den minsten sonder verbeyen
Heb dy de wesp int hooft, oft loteren u de keyen.



FIG. 167. — La *Sorcière de Maldeghem*, par Pierre Breughel le Vieux.

Dans sa superbe série des péchés capitaux, Breughel fait jouer à la femme un rôle prépondérant.

Dans la représentation satirique de l'*Orgueil*, « *Superbia* », notamment, elle personnifie ce vice (voir fig. 168)[1]. Quoique laide, elle se pavane vêtue d'atours somptueux et semble se regarder avec complaisance dans une glace à main. A côté d'elle, le paon symbolique fait la roue. Une jeune fille nue, sollicitée par le péché, lui crie vainement sa misère en la suivant pas à pas. Une autre femme, à gauche de la composition, montre son corps terminé en forme de sirène ayant à son extrémité une plume de paon. Son béguin religieux semble indiquer sa position sociale, qui, d'après l'artiste, n'est pas à l'abri des ravages de l'orgueil.

Naturellement la *Luxure* et les autres péchés capitaux trouvent également dans les femmes leurs plus chauds adeptes. La *Colère* seule semble ne pas offrir d'allusions méchantes pour ces dernières, qui y semblent même complètement oubliées.

Il est vrai que dans un tableau de Breughel récemment signalé par M. H. Hymans dans la *Gazette des Beaux-Arts* [2] et intitulé *Margot l'Enragée*, « de dulle Griete », il a réparé avec usure cet oubli. Toute cette composition semble consacrée à stigmatiser la femme colérique et méchante. *Marguerite l'Enragée* est représentée au paroxysme de la fureur ; elle est figurée de proportions gigantesques quand on la compare aux nombreux personnages qui s'agitent et luttent autour d'elle. Rongée par son vice, elle est laide, maigre, décharnée ; ses cheveux dénoués flottent au vent, sa bouche s'ouvre pour vomir l'injure. De sa main droite, gantée de fer, elle a saisi une épée, tandis que sa main gauche retient un pan de son tablier, dans lequel elle a rassemblé les objets les plus disparates. Sa

[1] Cette reproduction a été faite d'après l'exemplaire conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles (Cabinet des estampes).

[2] H. Hymans, *Margot l'Enragée de Pierre Breughel* (Gazette des Beaux-Arts, 39e année, 3e période, t. XVIII, pp. 510 à 513).

tête est protégée par un morion d'acier et elle porte, passé à sa ceinture, un grand couteau de cuisine.

Plus loin, près d'un fleuve infernal, une légion de mégères en cornettes et portant des tabliers sont aux prises avec des êtres hybrides armés en guerre, attaquant et défendant des forteresses d'une bizarrerie extrême.

Ce tableau, heureusement retrouvé, est une œuvre de Breughel le Vieux, décrite par Carl van Mander qui dit, dans son livre des peintres : « Il peignit aussi une *enragée Marguerite* (Dulle Griete), recrutant au profit de l'enfer et vêtue à l'écossaise (?) ». Ce tableau appartient au chevalier Mayer van den Berg, d'Anvers, et provient d'une collection suédoise.

On sait par le même auteur [1] que Breughel, sentant sa mort prochaine, légua à sa jeune épouse un tableau allégorique destiné à lui rappeler l'horreur du peintre pour la médisance. Cette circonstance ferait supposer que cette jeune femme, comme bien d'autres de ses semblables, avait souvent la langue trop légère.

Cette peinture existe encore au Musée de Darmstadt. Elle porte le millésime de 1568. C'est, dit M. Hymans, une des pages les plus délicates de notre grand peintre satirique flamand. « Dans un paysage aux riants coteaux et aux lointains estompés s'élève un gibet sur lequel est perchée une pie. Des couples dansent à l'entour. Plus près de nous s'isole un personnage dans une pose ultra-réaliste. » Comme le dit M. Max Rooses, ce tableau serait une preuve du peu de confiance que Breughel avait dans les femmes, dont les bavardages méritent la potence. L'avant-plan, peint avec un goût et une entente parfaite des couleurs, fait songer déjà aux paysages de Breughel de Velours.

On ne pouvait mieux symboliser le danger de la médisance à une époque où un mot malheureux, une simple indiscrétion pouvaient conduire aux pires malheurs.

Nous avons vu une peinture de la superstition et de la

[1] Carl van Mander, *Le Livre des peintres*. Traduction de H. Hymans.



FIG. 168. — *L'Orgueil (Superbia)*, par Pierre Breughel le Vieux.

croyance, si générale alors, à la sorcellerie, dans la foule bigarrée entourant la sorcière de Maldeghem [1].

La recherche de la pierre philosophale par l'alchimie était également une folie si commune à cette époque, que Sébastien Brand lui consacre un chapitre spécial dans sa *Nef des fous*, avec une curieuse illustration. La croyance en l'alchimie donna aussi à Breughel l'occasion de faire un vrai chef-d'œuvre comme art et comme satire familière.

Ce tableau, signalé dans l'ouvrage de M. Max. Rooses comme une de ses meilleures productions picturales, a été reproduit aussi en gravure [2] et nous est connu sous le titre du *Goudsouker* (le Chercheur d'or).

C'est la triste histoire de l'alchimiste au XVIe siècle, dont Breughel put aisément étudier d'après nature les péripéties autour de lui. A droite, nous le voyons d'abord à sa table de travail, compulsant les nombreux grimoires et manuscrits traitant de la pierre philosophale. Puis, sur la foi de ces livres trompeurs, il commence ses recherches et, coiffé de la cape des fous, attise le feu sous ses premiers creusets où se fondront bientôt sa fortune et son bonheur. A côté de lui, on remarque sa femme, aussi crédule que lui, vidant en rechignant son escarcelle. A gauche, l'alchimiste pousse plus avant ses expériences, en s'entourant, à grands frais de nombreuses cornues, d'alambics et d'instruments bizarres les plus variés. Le fourneau de la cuisine ne sert plus qu'à faire des recherches de plus en plus coûteuses. On voit à ses habits percés et troués,

[1] Cette croyance est encore enracinée chez nos paysans de la Campine; nous en avons eu dernièrement la preuve lors du jugement de l'affaire de Frameries, en 1901. Voici ce que déposa un témoin : « Marchez dans les traces d'une femme que vous croyez être une sorcière; suivez-la; si elle se retourne, c'est que vous ne vous êtes pas trompé et qu'elle est positivement sorcière; si elle ne se retourne pas, gardez-vous de l'inquiéter, c'est une bonne femme incapable de maléfices. »

[2] Une reproduction de cette estampe se trouve dans l'ouvrage : *De Geschiedenis des Antwerpsche schilderschool,* par Max. Rooses, p. 117. Gand, 1879.

à sa maigreur, à ses cheveux en désordre, que la misère approche à grands pas.

Sur le manteau de la cheminée, on lit un jeu de mot flamand : *Alghemist* (tout perdu) au lieu d'alchimiste [1]. Derrière lui, ses enfants affamés ont escaladé la huche vide. Un de ceux-ci s'est coiffé de la marmite devenue inutile et fait signe à une plus jeune sœur, demandant du pain, qu'il n'y en a plus. Dans le fond du tableau, se déroule l'épilogue prévu de l'histoire du pauvre chercheur d'or, qui, complètement ruiné, se dirige suivi de sa famille vers l'hospice, où ils seront heureux de finir leurs jours [2].

Les pauvres gens affamés, errant presque nus dans nos campagnes, inspirèrent à Breughel une pitié profonde. En peignant leurs misères, il voulut apitoyer ses contemporains sur leur sort. En revanche, il ne se fit pas faute de faire la satire des riches qui restaient sourds à leur détresse.

Les deux estampes représentant la *Cuisine des gras* et la *Cuisine des maigres* forment une satire impressionnante et un plaidoyer éloquent tout en faveur des malheureux.

D'un côté (fig. 169), les gras se gobergent et font chère lie, attablés devant des monceaux de victuailles. Jambons, boudins et salaisons pendent en grand nombre au plafond et forment une réserve respectable. Dans l'âtre, où pétille un grand feu, trois marmites mijotent, tandis qu'un porc entier cuit à la broche et que de gros boudins grésillent sur le gril.

Les convives se gorgent à l'envi de nourriture; hommes, femmes, enfants et jusqu'au moine invité à leur table, tous sont gras et bouffis, prêts à crever. Leurs animaux familiers ne sont pas moins gras et semblent se mouvoir avec peine.

Ils sortent de leur apathie pléthorique pour faire jeter brutalement à la porte, un pauvre musicien ambulant, couvert de haillons, qui se mettait en devoir de leur jouer un air de

[1] Il y en a d'autres avec la mention : *Alche-mist.*

[2] La gravure de l'*Alchimiste* existe à la Bibliothèque royale de Bruxelles (Cabinet des estampes).

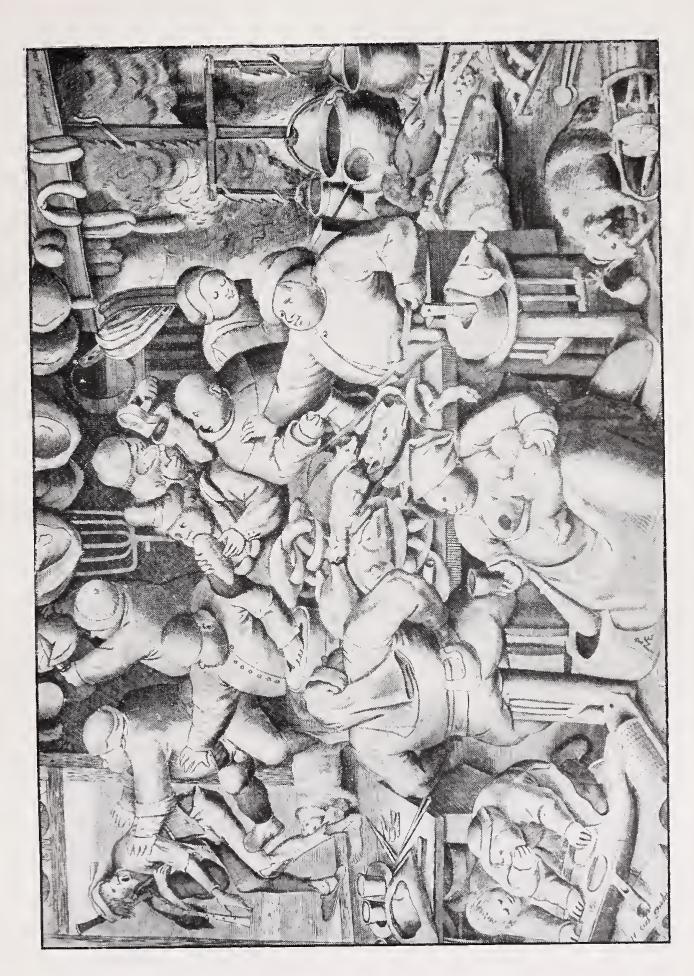


Fig. 169. — La *Cuisine des gras*, par Pierre Breughel le Vieux



Fig. 170. — La *Cuisine des maigres*, par Pierre Breughel le Vieux.

cornemuse, en échange de quelques bribes de leur festin. Cette reproduction a été faite d'après une gravure du Cabinet des estampes à Bruxelles.

Voici les inscriptions qui se trouvent sur cette estampe :

Hors d'ici maigre dos à une hideuse mine
Tu n'as que faire ici, car c'est grasse cuisine.

Wech magher man, hier hoe hongerich gie siet
T'is hier al vette cuecken ghi en dient hier niet.

Dans l'autre estampe (fig. 170), nous voyons les « maigres », la peau tendue sur les os, se nourrir chichement d'un pauvre plat de moules. Tous à la fois y plongent une main avide. Une mère au lait tari offre à son enfant émacié un peu d'eau dans une corne de bœuf; plus loin les petits affamés d'une chienne efflanquée s'épuisent vainement sur ses mamelles vides. Malgré leur misère, ces pauvres gens ont accueilli le pauvre musicien de l'estampe précédente, dont la cornemuse pend près de la porte. Ils voudraient aussi offrir de bon cœur l'hospitalité à un gros homme égaré dans leurs parages, mais celui-ci se débat et se sauve prestement à la vue du sordide festin.

Cette estampe porte également une inscription bilingue :

Où maigre os le pot mouve est un pauvre convive,
Pourre à grasse cuisine irai tant que je vive.

Daer magherman de pot roert is een arme ghasterye
Dus loop ik naer de vette ceuken met harten blye.

Une autre composition : *'t Varken moet in 't schoot* (kot) constitue encore une satire dirigée contre les excès de beuveries et de mangeailles auxquels se livraient les riches, qui se ravalent ainsi au rang des pourceaux et deviennent un objet de dérision et de mépris pour tous.

Ce sujet a été reproduit en gravure par C.-J. Visscher et Wierix. Il se trouve renseigné n° 418, dans la *Beredeneerde beschrijving, etc.* (Volksleven), de F. Muller [1].

[1] Un exemplaire de cette estampe se trouve à la Bibliothèque de Bruxelles (Cabinet des estampes).

Riches et pauvres se trouvent en contact, d'une façon plus noble, dans la belle composition suivante (fig. 171), où nous voyons indiquée la solution préconisée par Breughel pour combattre par *la Charité* la misère noire qui régnait dans la plus grande partie de notre pays, et dont nous avons vu plus haut les tristes conséquences.

La *Charité* (fig. 171) fait partie de sa célèbre série des *Vertus cardinales*, qui elle-même fait suite à celle des *Péchés capitaux* dont nous aurons encore à nous occuper bientôt. Le développement de cette vertu constitue un appel éloquent adressé aux contemporains de Breughel, à qui il veut montrer que si le fléau du paupérisme était grand, plus grande encore devait être la bienfaisance. Tout en représentant d'une façon satirique la masse grouillante des mendiants qui pullulaient d'une façon effrayante dans le pays, Breughel trouve moyen de faire un plaidoyer chaleureux tout en faveur des malheureux, ses protégés.

Dans cette composition, ainsi que dans les autres de la même série, nous voyons notre grand satirique flamand choisir fort heureusement des scènes de la vie usuelle, qu'il savait rendre attrayantes par la façon amusante et humoristique dont il les présentait.

C'est bien l'esprit d'utilité (*nutscap*) de nos anciens poètes qui revit en lui. Déjà ses estampes, à la fois satiriques et moralisatrices, font penser à vader Cats, qui devait personnifier plus tard le génie propre des peuples néerlandais, dont les mots et les proverbes sont encore aujourd'hui dans toutes les bouches flamandes.

Ainsi la *Foi*, par exemple, nous offre réunies toutes les cérémonies du culte, et cela jusque dans ses moindres détails. A noter cependant un épisode énigmatique ou satirique : un personnage battant du tambour tout contre l'autel où se célèbre un mariage [1]. A droite de la composition, pour montrer que l'attention est grande, il représente, à l'avant-plan,

[1] H. HYMANS, *Pierre Breughel le Vieux* (GAZETTE DES BEAUX-ARTS).

une bourse tombée avec la monnaie qui s'éparpille, sans faire retourner un seul des assistants.

Il nous apprend que l'*Espérance* soutient l'homme en toutes circonstances, qu'elle donne du courage à ceux qui éteignent un incendie; qu'elle protège le naufragé balloté sur son navire ou secoué par la tempête, accroché à une épave; et qu'elle console aussi le prisonnier.

Quelle observation humoristique dans les scènes charmantes qui viennent illustrer la *Prudence!* Peut-on donner des conseils plus utiles? Pendant que la maison se répare, on emmagasine le combustible pour l'hiver qui approche; d'autres versent l'argent épargné dans un grand coffre; on tue le porc et l'on prépare les salaisons; on procède à l'extinction des feux; enfin, prudence ultime, le malade, tout en recourant aux soins du médecin, se confesse en bon chrétien et dicte son testament. Au milieu de la composition, on remarque la personnification de la *Prudence*, étrangement figurée, tenant un tamis sur la tête et un cercueil debout à côté d'elle.

Une autre estampe, intitulée *Fortitudo*, nous montre des armées qui se combattent avec vaillance, tandis que des combats singuliers entre divers monstres et animaux féroces symbolisent les vices. L'âne, la paresse, gît déjà dans la poussière; une femme coupe le cou au paon, symbolisant l'orgueil; le coq batailleur, les dragons et les hydres représentent les autres péchés que l'on peut aussi vaincre avec du courage. Cette vertu est symbolisée par une femme écrasant sous ses pieds un monstre représentant le Mal.

La *Justice* nous donne une image saisissante d'une audience à la cour criminelle (fig. 172). Nous y voyons l'interrogatoire du prévenu suivi des questions de l'eau et du feu; tous les genres de supplices dont ses contemporains du XVIe siècle étaient si prodigues y sont représentés : l'estrapade, la roue, le bûcher et le glaive.

Sur des tréteaux, la punition par les verges, attire un grand nombre de spectateurs amusés par les cris et les contorsions du condamné. Devant l'entrée de la prison, on coupe sur un

billot la main d'un parricide ; tandis que le fond de la composition montre tout un horizon de potences et de roues, toutes bien garnies de victimes.

Comme le fait très bien observer M. H. Hymans [1], toutes les compositions picturales ultérieures de Breughel sont en germe dans ces estampes, dont il empruntera plus d'un détail en les approfondissant, comme, par exemple, les apprêts de l'exécution au fond de la composition décrite ci-dessus, où l'on retrouve les principaux épisodes du *Portement de croix*, du Musée impérial de Vienne, un de ses chefs-d'œuvre, dont nous aurons l'occasion de parler bientôt.

Ces déploiements de la justice et de ses châtiments n'étaient pas inutiles. Le vol et le brigandage étaient, comme nous l'avons vu, généralement pratiqués et nécessitaient une répression sévère. Une gravure de Breughel, conservée au Cabinet des estampes de Bruxelles, représente quelques-uns de ces *routiers pillards* aux prises avec nos malheureux paysans, mais, cette fois, ce n'est pas impunément qu'ils se seront attaqués à eux.

Une colporteuse, une valise sur le dos et tenant à la main des oies vivantes, est détroussée sur le grand chemin ; elle gît à terre et appelle à son secours. Les habitants de la ferme voisine se sont armés au hasard de divers instruments aratoires ; d'autres brandissent des bancs ou des escabeaux ; l'un d'eux a même déniché une vieille arbalète qu'il épaule bravement à genoux.

Les routiers, outrés de cette diversion, ont dégainé ; ils se défendent avec fureur, tout en parant les coups à l'aide de leurs manteaux roulés autour du bras. L'un d'entre eux ajuste son arquebuse et s'apprête à tirer froidement sur nos paysans. Les femmes se désolent en levant les bras au ciel ; les enfants pleurent. Mais la victoire restera aux compatriotes de Breughel, car déjà un des soudards, l'épée brisée, gît à leurs pieds, et l'attaque brutale de l'oppresseur sera repoussée.

[1] H. HYMANS, *Pierre Breughel le Vieux* (GAZETTE DES BEAUX-ARTS, p. 370).



Fig. 171. — La *Charité*, une des vertus cardinales, par Pierre Breughel le Vieux.



Fig. 172. — La *Justice*, par Pierre Breughel le Vieux.

Cette estampe est caractéristique, parce qu'elle montre clairement les sentiments patriotiques du peintre faisant la satire des suppôts de l'Espagne.

Les vers flamands qui l'accompagnent constituent pour ainsi dire un conseil à la révolte :

Den armen esel en kans niet al ghedraghen,
Ghy rooft ghy pluckt hem; tis tegen reden
Daerom wacht u van de boeren slaghen
Hy en wetes waer claeghen in dorpen en steden
Hoie sacht macht moediger mensch, hoe haerter ton u reden [1].

On connaît deux estampes, exécutées d'après des compositions de Breughel, représentant la satire des écoles de son époque. La figure 173 est une de celles-ci; nous y voyons aussi celle des ignorants riches qui ont des prétentions à la science.

Les vers suivants en font foi :

Al reyst den esele ter scholen om leeren,
Is een esele, hy sal gheen peert weder keeren.

L'âne a beau voyager et fréquenter les écoles,
C'est un âne et il ne deviendra pas un cheval.

La représentation de cette école est très curieuse (elle est datée de 1557 et fut éditée par la boutique des *Quatre-Vents*), car elle nous donne une idée de ce qu'étaient l'éducation et l'instruction au moyen âge. La place principale est donnée au magister en robe, qui se dispose à stimuler par une fustigation bien sentie l'amour de la science et de la vertu chez un jeune écolier, à qui déjà il a relevé les vêtements. La verge, pour être toujours à portée de sa main, fait une espèce de plumet sur sa coiffure doctorale. Les autres écoliers, fort peu impressionnés par le châtiment de leur camarade, s'empressent de profiter

[1] Cette gravure est conservée à la Bibliothèque royale de Bruxelles (Cabinet des estampes).

de ce moment de répit pour faire les imitations les plus bizarres des tours qu'ils ont vu faire par les saltimbanques du temps; d'autres se défigurent le visage par les grimaces les plus épouvantables. Le côté comique et humoristique de cette composition est soulignée par l'âne qui, en personne de qualité, assiste, dans une loge séparée, à l'enseignement du professeur. Il a disposé ses bésicles et examine avec attention un papier portant des notes de musique, comptant bien perfectionner sa belle voix. Cette estampe, selon l'usage, contient divers épisodes plus ou moins indécents ou grossiers destinés à exciter la grosse joie des spectateurs [1].

L'*Alle mode School* nous donne une idée d'une école encore moins relevée que celle dont nous venons de parler. Tout s'y passe en famille, car c'est dans le ménage d'un cordonnier que se donne l'instruction. Comme le métier de maître d'école est peu rétribué, les époux, tout en s'occupant de leurs élèves, tâchent de faire quelque gain supplémentaire. La femme montre les lettres en tenant d'une main une verge et en filant de l'autre. Les enfants, en grand nombre, grouillent de tous côtés dans la chambre commune, où ils se battent et s'arrachent les cheveux, ou bien encore font d'horribles grimaces. Dans le désordre général, un porc vient vider les marmites placées par terre, tandis que les élèves en font autant dans les armoires, où ils vident des pots. Le cordonnier, sans lâcher son ouvrage, invective les enfants, qui se moquent de lui de toutes les façons [2].

[1] La reproduction est faite d'après l'estampe appartenant à M. V. Asche, architecte à Gand.

[2] Cette gravure fait également partie de la collection de M. V. Asche, à Gand.

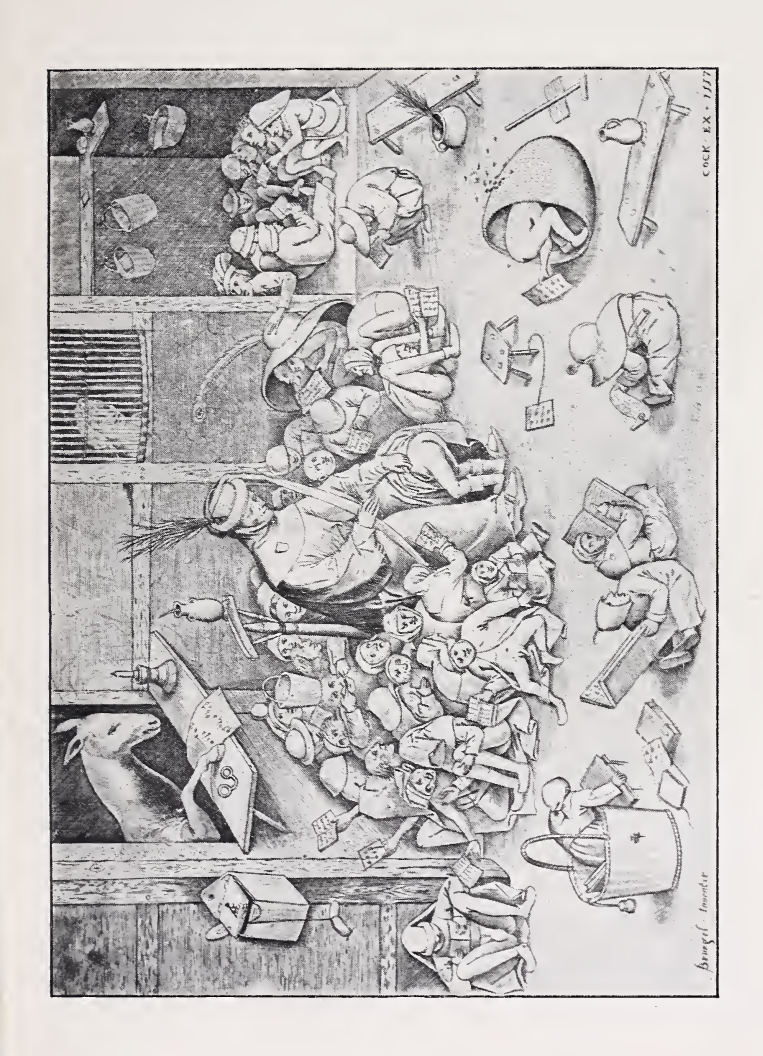


Fig. 173. — *L'Ane à l'école*, par Pierre Breughel le Vieux.

CHAPITRE XIV.

Les compositions fantastiques de Pierre Breughel.

Origines de la démonologie flamande. — Les *Alven-nekkers* et *kaboutermannekens*. — Les légendes flamandes ayant trait aux démons et aux lutins. — Croyances générales à la sorcellerie. — Benvenuto Cellini. — La *Grande Diablerie* d'Éloy d'Amerval. Ernest Renan et les *Tentations de saint Antoine* — *Divus Jacobus diabolicis præstigis ante magnum Sistitur.* — *Idem impetravit a Deo ut magnus a demonibus discerperetur.* — Les jongleurs et les *Aïssaouas* au XVI[e] siècle. — Le *Jugement dernier.* *Jésus descendu aux enfers*, satires de la chevalerie. — La *Série des péchés capitaux.* — La *Porte Mantile*, à Tournai. — Breughel et van Maerlant. — La *Colère* et la satire des grands. — La *Luxure.* — La *Gourmandise.* L'*Orgueil*, les côtés occultes de ces satires. — Existe-t-il des *Tentations de saint Antoine* exécutées par Breughel le Vieux ?

Les compositions fantastiques et diaboliques de Breughel le Vieux furent incontestablement inspirées par celles de Jérôme Bosch. M. H. Hymans croit même que nombre de dessins, dans le genre « diableries », édités par Jérôme Cock et gravés par Pierre van der Heyden (P.-A. Merica), ont été fournis par Pierre Breughel [1] le Vieux. Mais bien avant eux, comme nous l'avons vu plus haut, les reproductions de monstres et d'esprits infernaux, présentant les formes les plus étranges, pullulèrent dans nos sculptures et nos manuscrits enluminés les plus anciens.

Il y a tout lieu de supposer que cette croyance à la démonologie si générale dans nos contrées, tira son origine de notre mythologie autochtone, tant antique que barbare, et que les démons des légendes monacales furent les formes nouvelles sous lesquelles se muèrent nos anciens Elfs, nixes et lutins (*Alven, nekkers en kaboutermannekens*), qui hantèrent de tous temps nos champs et nos bois, pénétrant même en démons

[1] H. Hymans, *La vie de Pierre Breughel le Vieux* (Gazette des Beaux-Arts, 33[e] année, 3[e] pér., t. V).

familiers jusque dans les maisons habitées par nos pères. Généralement, le démon apparaissait sous les traits du satyre antique, et nous lui avons vu conserver cette forme pendant tout le moyen âge.

Nos démons et lutins flamands n'étaient pas d'ailleurs uniformément méchants; parfois même ils intervenaient dans les affaires privées des humains et rendaient de réels services.

Les légendes flamandes où l'on parle des *kaboutermannekens*, lutins ou gnomes familiers, sont innombrables. Il existe encore un *kaboutermannekensberg* entre Turnhout et Casterlé. Les habitants racontent que les hôtes en étaient très méchants et très voleurs [1]. On connaît les nains ou lutins serviables du *kabouterberg* près de Selrode, ainsi que ceux d'Aerschot, chez qui les voisins apportaient leurs ouvrages difficiles, qu'ils trouvaient exécutés le lendemain, moyennant le salaire habituel : un petit pain au lait et de la bière [2]. Les Louvanistes enfermèrent, pour prix de leurs méfaits, ceux qui habitaient, en grand nombre, le château de César [3]. La tour de Gertrude fut bâtie par ces mêmes nains [4], qui infestaient aussi le village d'Herfelt, près d'Audenarde [5]. On connaît les nains forgerons wallons : ceux du *Trou des nains* près de Liége, qui n'étaient pas toujours méchants et aidaient souvent les habitants dans leurs travaux; les nains de la caverne de Remouchamps, qui avaient le même caractère, et tant d'autres disséminés en grand nombre dans tout le pays.

Les légendes flamandes concernant le diable sont tout aussi nombreuses. On connaît celles intitulées :

Comment Baudouin épousa le diable [6] et la légende de

[1] J.-W. Wolf, *Niederlandsche Sagen*. Leipzig, p. 574.
[2] Id., *ibid.* Leipzig, p. 576.
[3] Id., *ibid.* Leipzig, p. 309.
[4] Id., *ibid.* Leipzig, p. 34.
[5] Id., *ibid.* Leipzig, p. 34.
[6] J.-W. Wolf, *Niederlandsche Sagen* (Leipzig), Voisin et Serrure, *Chronique des Évêques de Carnemyck* et le *Livre de Beaudouin comte de Flandre.*

l'*oracle du diable à Courtrai* [1]. Le *duvetoren* (tour du diable ?) de Nieuport a sa légende ainsi que le *mur du diable* près de Pepinster [2]. On raconte encore l'histoire du *laboureur du diable* à Hekelghem [3] ; celle de l'*argent du diable* à Baucelle, en Artois [4], et celle du *diable au couvent* à Gouda [5].

La légende des *trois nixes de Jupille* [6], ainsi que celle, plus moderne, de la *nixe du kermelkbrugge* (pont du laitage), à Gand, sont encore dans toutes les mémoires [7].

Près de cette dernière ville existe aussi la *Neckerbeeke* (ruisseau des Nixes), où les danseurs imprudents étaient entraînés au fond de l'eau par des sirènes enjôleuses.

Conformément aux traditions des légendes flamandes, les démons, nains ou gnomes infernaux, imaginés par Breughel le Vieux, présentent en général un aspect comique, je dirai presque bon enfant, qui les différencie des monstres infernaux créés par les peintres du siècle précédent.

Cette croyance au démon et à la sorcellerie était d'ailleurs générale, et les artistes de tous les pays y ajoutaient foi. Ne voyons-nous pas Benvenuto Cellini, dans ses mémoires, rapporter les conjurations auxquelles il se livra avec son ami le prêtre nécroman ? Il avoue ses terreurs, ainsi que celles de ses camarades, pendant les incantations qui devaient leur livrer le secret de la pierre philosophale. Ce qui ne l'empêche pas de parler sur un ton plaisant des divers épisodes de cette séance [8]. « A la lueur du foyer, dont la flamme s'ali-

[1] Jean Cousin, *Histoire de Tournai*, p. 247, et J.-W. Wolf, *Niederlandsche Sagen*. Leipzig, p. 80.

[2] Bovy, *Promenades historiques*, t. II, p. 49, et J.-W. Wolf, *Niederlandsche Sagen*. Leipzig, p. 286.

[3] J.-W. Wolf, *Niederlandsche Sagen*. Leipzig, p. 288.

[4] Id , *ibid*. Leipzig, p. 289.

[5] *Oude Divisie. Cronycke van Holland* (1584), et J.-W. Wolf, *Niederlandsche Sagen*. Leipzig, p 298.

[6] J.-W. Wolf, *Niederlandsche Sagen*. Leipzig, p. 611.

[7] Id., *ibid*. Leipzig, p. 655.

[8] H. Hymans, *Pierre Breughel le Vieux* (Gazette des Beaux-Arts, 32e année, t. IV, p. 370).

mentait de drogues fétides, le Colysée se remplissait de légions d'esprits infernaux et l'enfant qui était sous le talisman, tenu par l'artiste, poussait des cris d'épouvante, assurant qu'il voyait un million d'hommes terribles et menaçants, ainsi que quatre géants énormes, armés de pied en cape, prêts à pénétrer dans le cercle magique. »

Ces récits nous expliquent la vogue incroyable des compositions fantastiques et diaboliques au moyen âge, si intimement liées au genre satirique, dont le succès eut son point culminant au XVe et au XVIe siècle.

La *Grande diablerie* d'Éloy d'Amerval, si populaire au XVe siècle et republiée avec succès au XVIe siècle, semble, comme le dit M. H. Hymans, le texte même dont les diableries de notre grand satirique flamand seraient les illustrations [1].

Vouloir attribuer une portée précise à tous les épisodes de certaines de ces compositions diaboliques paraît, comme le dit fort bien M. H. Hymans dans son étude sur *Breughel le Vieux*, une entreprise sans issue. « On ne cherche pas, dit-il, à coordonner les hallucinations du délire. »

Mais si dans ses diableries étranges, si proches du délire, Breughel ne moralisa et n'instruisit pas *toujours*, toujours il sut intéresser et, grâce à son imagination féconde, faire oublier, ne fût-ce qu'un instant, les soucis et les malheurs de son temps.

« L'Imagination, comme l'a dit Ernest Renan [2], cette grande consolatrice de la vie, est un privilège à part qui en fait, tout bien compté, le plus précieux des dons ; c'est que ses souffrances sont des voluptés. Elle est la base de la santé de l'âme, la condition essentielle de la gaîté. Elle nous fait jouir de la folie des fous et de la sagesse des sages.

» Les Grecs se plaisaient à l'antre de Trophonius, puisqu'ils

[1] H. Hymans, *Pierre Breughel le Vieux* (Gazette des Beaux-Arts, 32e année, t. IV, p. 370).

[2] Ernest Renan, *Feuilles détachées* (Lettre à Gustave Flaubert sur sa *Tentation de saint Antoine*), p. 346.

y allaient. Si le sabat était vrai, je ne dis pas que je voudrais y aller, cela est contraire aux règles de conduite que je me suis imposées; mais je tiendrais à ce qu'il y eût des gens pour y aller, et je lirais avec plaisir les tableaux vivement colorés qu'ils en feraient. »

Parmi les compositions diaboliques et fantastiques les plus intéressantes de Breughel le Vieux, il faut citer une estampe ayant pour titre : *Divus Jacobus diabolicis præstigis ante magum Sistitur*, qui constitue un spécimen des plus curieux du genre diabolique et une satire amusante des sorciers et des démons. A droite de l'estampe, nous voyons une grande cheminée, à travers laquelle se sauvent des sorcières, à cheval sur des manches à balais, tandis que d'autres, demi nues, chevauchent dans les airs sur des dragons ou des boucs. Un chaudron bout sur le feu, autour duquel se chauffe un groupe de singes. Derrière eux un chat et un crapaud conversent d'une façon très intime. Au fond se dresse le grand chaudron des sorcières. A droite du tableau, le *magnus* ou magicien est assis lisant son grimoire, ayant devant lui, sur un trépied, le pot où sont enfermés les ingrédients magiques. Le saint occupe le centre de la composition; il est entouré par de nombreux démons. Sans manifester la moindre crainte, saint Jacques lève la main d'une façon liturgique, en prononçant l'exorcisme. Son effet ne se fait pas attendre, car aussitôt le pot magique fait explosion, frappant d'une consternation visible démons et magicien. Rien de plus bizarre (fig. 174) que la tête de cheval, toute bridée, sur des jambes recouvertes d'une armure articulée, que l'on voit au premier plan. A côté, le crâne-squelette d'un autre cheval se dresse sur des jambes d'homme nu; l'animal étrangement excité qui vient ensuite, ainsi que le personnage à tête de cane, affublé de la coule et armé du bourdon du pèlerin, qui a l'air de se moquer du saint, complètent cet ensemble, un des plus comiques de la composition.

A remarquer aussi, à droite de la gravure, une tête énorme, en forme de tortue, marchant sur quatre jambes humaines, et quantité d'autres nains grotesques et disloqués, rappelant les *gnomes* malfaisants des légendes flamandes.

A l'avant-plan, à gauche, on aperçoit un être hybride, moitié homme, moitié bête, ayant deux bras en guise de jambes. Dans son bec étrange, il tient une charte avec le sceau encore adhérent. Une de ses mains tient un coutelas ou stylet avec lequel il se met en devoir de se faire quelque horrible mutilation.



Fig. 174.

Une autre estampe (fig. 175) représente la suite de cet exorcisme ; on y retrouve encore, comme d'ailleurs dans toutes les compositions diaboliques et fantastiques de Breughel et de Bosch, quantité de ces nains à la fois drolatiques et hideux, dont le souvenir est encore populaire en Flandre [1].

Cette gravure porte comme titre : *Idem, impetravit a Deo istmagus a demonibus discerperetur.* Nous y assistons à la déconfiture plus complète encore du magicien. Le saint, qui occupe la droite de la composition, lève la main et continue

[1] Ces deux estampes se trouvent à la Bibliothèque royale de Bruxelles, Cabinet des estampes. La figure 175 a été reproduite d'après l'exemplaire de la Bibliothèque royale.



FIG. 175. — Un *Exorcisme de saint Jacques*, par Pierre Breughel le Vieux.

ses objurgations avec plus de force et plus d'autorité. Les démons profitent de la circonstance pour se mettre en rébellion ouverte contre leur maître, qu'ils battent comme plâtre et précipitent de son siège la tête la première. Ils ont l'air de manifester, par toutes sortes de culbutes et de poses comiques, leur joie d'être libres. La chambre du magicien semble transformée en une salle de spectacle forain, où les démons imitent tous les tours de force, d'adresse et d'équilibre que les baladins et jongleurs avaient l'habitude d'exécuter dans les fêtes et les kermesses. On en voit qui imitent les danseurs de corde; d'autres font de la dislocation ou se contorsionnent de la façon la plus effrayante; d'autres encore font des tours de gobelets et de prestidigitation. Pour que la parodie paraisse complète, sur des tréteaux on fait la parade en appelant l'attention sur une toile, affiche ou programme, représentant les tours les plus curieux qu'ils exécuteront. Cette affiche ancienne nous rappelle celles employées encore de nos jours par les chanteurs de rue, charlatans et montreurs de veaux à deux têtes, que nous rencontrons à nos foires et à nos marchés de village actuels. Comme on le voit, les tours exécutés alors ne différaient pas beaucoup de ceux représentés dans nos foires. La tête sans jambes à l'avant-plan à gauche, montrant la langue, et une main transpercée par des clous et des couteaux, rappellent les pratiques des Aïssaouas qui, dans la salle d'Athènes, à l'Exposition de Paris (1900), attirèrent tant de personnes avides de spectacles horribles. Nous y trouvons une preuve de la véracité des chroniques du temps, parlant des faiseurs de tours de l'Inde et de l'Afrique, qui dès le moyen âge fréquentaient nos contrées.

Une estampe ancienne de Breughel, gravée par P.-A. Merica, et conservée à la Bibliothèque royale de Bruxelles, représente un *Jugement dernier* où nous retrouvons encore les dispositions scéniques usitées dans les représentations théâtrales des mystères au moyen âge.

Cette composition porte une inscription latine accompagnée de sa traduction flamande :

Compt ghy ghebenedyde myns vaders hier
En ghaet ghy vermaledyde in het eeuwige Vier.

En haut du *Jugement dernier,* nous voyons le paradis; le Christ, au milieu, est assis sur un arc-en-ciel, ayant à ses côtés les saints, les anges et les bienheureux. Les ressuscités sont divisés en deux groupes, à droite les élus, à gauche les damnés. L'entrée de l'enfer est, selon la tradition, représentée par une tête de monstre effroyable, dont la gueule, largement ouverte, livre passage aux flots pressés des maudits. Une batelée chargée de damnés s'engouffre dans le passage infernal. A l'avant-plan, la résurrection donne lieu à des épisodes à la fois comiques et effrayants. La figure 176 représente un des monstres qu'on y

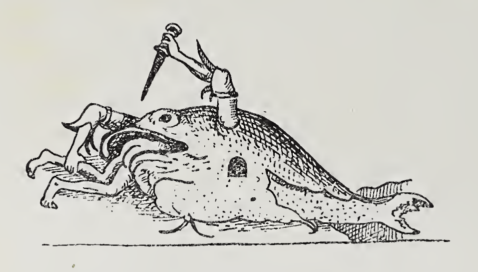


Fig. 176.

observe ; c'est un poisson gigantesque ayant deux bras. Il avale d'une bouchée un homme qu'il a saisi par la jambe, tandis qu'il le poignarde à un endroit bizarre de l'autre main. On remarque aussi dans ce *Jugement dernier* un être fantastique à tête humaine, ayant quatre bras et deux jambes avec une queue de scorpion de l'aspect le plus étrange. Diverses figures étranges, à la physionomie plutôt comique, sortent des excavations souterraines, formées par les tombeaux entr'ouverts.

Un autre sujet fantastique emprunté à un verset de la Bible : *Toblete ô porte capita vestea attollimini fores semp^e terne et*

ingredietur rex etc... [1], nous montre également l'enfer représenté par une tête de monstre énorme dont la gueule, tenue ouverte de force, laisse échapper un flot de malheureux sauvés du démon par l'intervention divine. La tête monstrueuse et gigantesque laisse entrevoir, par une énorme brèche dans le front, quantité d'êtres infernaux, tandis que de grosses larmes lui coulent de l'un de ses yeux. De tous côtés, on voit des monstres affreux gambadant, se culbutant et se disputant. Dans le fond tourne une roue immense, sur laquelle sont fixées, embrochées à l'extrémité de chacun de ses rayons, nombre de victimes. La satire de la chevalerie n'est pas oubliée : elle est représentée par un casque de grande dimension (fig. 177),



Fig. 177.

monté sur deux roues en fer, actionnées par un des bras de l'être étrange qui y est enfermé et qui passe deux de ses autres bras à travers les intervalles des jours de la visière. Une quatrième main, gantée de fer, tient une longue épée sur

[1] Cette estampe, signée Breughel, est connue sous le nom de *Jésus descendu aux enfers*. Elle a été gravée par P.-A. Mérica. Le dessin a été fait d'après un exemplaire conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles, Cabinet des estampes.

laquelle est embroché un gros poisson. Le cimier du casque est surmonté de la plume de paon, symbole satirique de l'orgueil.

Les dislocations, tours de force et d'équilibre que l'on aperçoit dans cette composition sont encore une satire probable des histrions et baladins qui se montraient en si grand nombre à l'époque de Breughel le Vieux. On y remarquera encore un exemple des mutilations feintes ou réelles des Aïssaouas, dont les tours cruels devaient être particulièrement en faveur chez nos maîtres espagnols.

La superbe série des *Vices* ou des *Péchés capitaux*, quoique d'un caractère éminemment satirique, possède une portée moralisatrice incontestable. Sous une forme fantastique souvent comique, Breughel nous présente des personnifications fort anciennes du vice, avec leurs conséquences les plus terribles, dont nous avons rencontré des figurations nombreuses en maintes circonstances.

C'est ainsi que la satire des péchés capitaux se trouve représentée notamment d'une façon saisissante, dès la fin du XI[e] siècle, par les tailleurs d' « ymaiges » qui décorèrent les montants et les cintres concentriques de la porte du nord de la cathédrale de Tournai (dite porte Mantile) : une femme en robe longue, armée d'une lance, frappant un guerrier qui cherche vainement à se couvrir de son écu, est intitulée *Superbia*. Une autre femme, tenant un objet détérioré, brutalement attirée à l'aide d'un trident par un démon, porte le nom de *Luxuria;* une troisième, tenant pressée contre sa poitrine une bourse se trouvant entraînée dans l'enfer par un autre ennemi de l'humanité, représente l'*Avarice*. (Les autres sujets ont trop souffert pour être reconnaissables.)

Dans ses représentations des péchés capitaux, Breughel semble avoir songé parfois aux visions et aux satires cruelles de van Maerlant qui, au XIII[e] siècle, s'écriait :

« Ik peise diewile als ic wake,
Dat Lucifer, dit helsche drake
Heeft ghestort dit quade venyn . . . »



Fig. 178. — Les *Péchés capitaux* (la Colère), par Pierre Breughel le Vieux.

« Souvent la nuit, quand je veille, je songe que c'est Lucifer, ce dragon de l'enfer qui a semé le venin du vice. Nul n'obéit plus à son devoir. On n'a souci que de voluptés, de prodigalités et de vengeances. Les bergers sont devenus des loups [1]. Pour moi, qui ai vu dans un miroir, avec mes cheveux blancs, le présage de ma mort prochaine, je veux dire toute la vérité... »

Comme jadis van Maerlant, Breughel vit au XVI[e] siècle le vice, le crime et l'injustice régner partout. Il osa, comme notre grand poète flamand du XIII[e] siècle, stigmatiser, chez tous ses contemporains, les vices et les crimes dont ils se rendaient coupables.

Nous trouvons dans la figure 178 une reproduction de son estampe curieuse représentant la *Colère*. C'est un géant, placé au milieu de la composition, qui personnifie ce vice; il a le bras gauche en écharpe et tient, dans sa main droite, une fiole contenant du poison ou du sang. Dans sa bouche est passé un coutelas; il roule du genou un tonneau ouvert, dans l'intérieur duquel on voit des gens qui s'égorgent. A l'avant-plan, un couteau énorme, manœuvré à grand'peine par deux guerriers bardés de fer, coupe par le milieu plusieurs hommes nus qui hurlent d'effroi et de douleur. Un de ces derniers, en tentant de s'échapper, est assommé par un homme d'armes à l'aide d'une massue à pointes. Des bêtes aux formes étranges, le couteau au poing, s'entretuent ou dévorent les fuyards. Le carnage est général; dans une masure, on voit cuire à la broche et à petit feu un être humain, tandis que son bourreau à tête de porc l'arrose consciencieusement. D'autres malheureux cuisent et mijotent dans une grande marmite, tandis qu'un oiseau des plus fantastiques, à queue de lézard, assis sur le rebord, semble se délecter à la vue de leurs souffrances. Au loin, une ville est en flammes; et partout, au milieu d'êtres et d'animaux étranges, sortant de terre, se posant dans les

[1] Cette idée des bergers devenus des loups a inspiré à Breughel une page géniale dont nous aurons à nous occuper bientôt.

arbres ou volant dans le ciel, on voit se répéter les images de massacres et de carnage, tristes suites de la colère chez les humains

Au bas de l'estampe, on lit l'inscription suivante :

> Gramscap doet den mond swillen en verbesterd den moet
> Sy beroert den gheest en maekt swart dat bloet.

« La colère bouffit la bouche et aigrit le caractère. Elle trouble l'esprit et noircit le sang [1]. »

Cette inscription traduit-elle toute la pensée de l'artiste? Ce géant en colère ne nous montre-t-il pas que ce vice chez les grands et les puissants prend une importance bien plus considérable que chez les autres hommes, ceux-là entraînant à leurs suite les humbles et les petits qui paient de leur vie la satisfaction de leurs passions furieuses. Les faibles ne sont-ils pas toujours et en toutes circonstances les premières victimes de la colère des grands? Les hommes bardés de fer dont il dépeint la cruauté ne représentent-ils pas la chevalerie et les soldats d'alors, qui montraient leur brutalité jusque dans les tournois, où nous avons vu que parfois le sang coulait à flots? Ses compositions ne respirent-elles pas la haine des suppôts de l'Espagne terrorisant et persécutant de toutes façons nos pauvres compatriotes ruinés et privés de toute liberté? Les bêtes effrayantes dont il est si prodigue ne représentent-elles pas le démon, qui bientôt punira, par des châtiments terribles, tous les crimes commis sous l'empire de la colère.

Chacun des péchés capitaux qu'il représenta mériterait d'être étudié en détail, et certes on y trouverait presque toujours une portée plus grande que celle qui s'en dégage à première vue : l'*Avarice,* que nous voyons assise avec de l'argent sur les genoux entre deux sacs pleins et un coffre où le diable verse des flots d'or; — l'*Envie* qui se ronge le cœur à côté du dindon symbolique et, dans le lointain, un enterrement; — la *Paresse* couchée sur un âne et entourée d'emblèmes

[1] Traduction de M. Vercoullie, professeur à l'Université de Gand.

satiriques et faisant allusion à ce vice ; — la *Gourmandise*, représentée par une femme qui boit avidement d'un grand broc assise sur un porc, tandis que les images qui l'entourent montrent la triste fin des intempérants et des ivrognes ; enfin la *Luxure* nue, qui se trouve représentée près du démon et entourée d'emblèmes et de détails tels que la description en est impossible [1].

Comme on a pu le constater, presque tous les vices sont symbolisés par des femmes, et c'est dans les satires dirigées contre elles que Breughel se montre le plus clair et le plus agressif. Il dut certes aimer beaucoup le beau sexe, s'il faut en croire le proverbe : « Qui aime bien, châtie bien ».

L'*Orgueil* s'attaquant surtout aux grands et aux puissants, notre artiste semble avoir voulu entourer sa satire de quelques obscurités.

Dans le fond de cette composition notamment, on observe une rangée de constructions bizarres (fig. 168), qui représentent à première vue des apparences de chapeaux bizarres et variés. Peut-être P. Breughel a-t-il voulu représenter ainsi les mains mortes si envahissantes de l'Église ; « les maisnies » des riches et des grands qui couvraient « le pays plat ». Il y en a de toutes les formes ; quelques-unes semblent une satire des constructions de mauvais goût élevées par les marchands et les patriciens, dont les demeures insolentes s'élevaient partout, empiétant les unes sur les autres.

Parmi celles-ci, la plus reconnaissable, c'est « la maisnie du diable », dont la porte, représentée selon la tradition par la gueule d'un monstre largement ouverte, attire les humains en grand nombre. A côté d'elle, on voit une autre construction affectant la forme d'une tête de hibou surmontée par une coiffure qui fait songer à une tiare papale.

[1] Cette série des vices se trouve au complet au Cabinet des estampes (Bibliothèque royale de Bruxelles). Elles sont aussi renseignées dans le *Beschryving van nederlandsche historie-plaaten, etc.*, de F. Muller, n° 418, A.-H. Amsterdam.

Un personnage nu, juché sur une construction de l'avant-plan, déverse son ... mépris sur les orgueilleux, prouvant ainsi les sentiments personnels de l'artiste envers le plus grand et le premier des péchés capitaux.

Le *Triomphe de la Mort* du musée de Prado, à Madrid, ordinairement attribué à Bosch ou à Breughel d'Enfer, devrait, d'après M. H. Hymans, être restitué à Pierre Breughel le Vieux[1]. Cette œuvre n'a d'ailleurs jamais appartenu à Philippe II et ne provient pas de l'Escurial.

« Très certainement, dit M. Hymans, ce tableau macabre est de ceux qu'on ne saurait oublier jamais. La Mort armée de sa faulx, chevauche un cheval pâle et chasse devant elle ce qui semble être le troupeau des derniers humains, vers le funèbre domaine dont la limite est tracée par une ligne de cercueils dressés, derrière lesquels apparaissent des hommes d'armes qui sont autant de squelettes. Les mortels affolés s'engouffrent dans une immense souricière. En avant, sous des arcades gothiques, des morts drapés dans leur linceul sonnent la trompette autour d'un catafalque.

» Puis c'est un chariot conduit par la terrible moissonneuse jouant de la vielle et, dans sa marche, écrasant des groupes d'êtres humains; ailleurs un roi vêtu de la pourpre à qui la Mort arrache des boisseaux d'or, ramassés par une Mort en armure; un cardinal que la Mort enlève; un pèlerin qu'elle égorge. Deux morts endeuillants traînent un cercueil où sont les cadavres d'une femme et d'un nouveau-né. Il y aurait ainsi vingt épisodes non moins lugubres à citer[2]. »

Cette œuvre poignante et cruelle doit avoir été exécutée vers la fin de la vie de Pierre Breughel, alors qu'attristé par les malheurs de sa patrie, il sentait déjà sa fin prochaine. Nous sommes loin, dans cette peinture, des compositions favorites du maître; des kermesses et des fêtes populaires par lesquelles

[1] H. Hymans, *Les Musées de Madrid — Le Prado —* (Gazette des Beaux-Arts, 35e année, 3e pér., t. X, p. 335).

[2] Id., *ibid.*

débuta notre peintre des paysans flamands. L'inquisition et les tristes visions inspirées par la cruauté de l'Espagne avaient agi sur son caractère naturellement jovial, transformant sa satire humoristique primitive en une satire sanglante et barbare, que son fils Pierre Breughel d'Enfer, après lui, aima à reproduire. C'est à ce dernier qu'on doit attribuer une répétition de l'œuvre de Madrid, qui se trouve actuellement au palais de Lichtenstein, à Vienne, et que l'on aura reconnue à la description ci-dessus. D'après M. Woerman, une autre réplique de ce sujet se trouve au Musée de Gratz, en Styrie.

Si, parmi les œuvres fantastiques de Breughel le Vieux, je n'ai signalé aucun tableau représentant la *Tentation de saint Antoine,* c'est par la bonne raison que je n'en ai pu trouver aucun pouvant lui être attribué avec certitude.

Cela est d'autant plus étrange que ce sujet, si bien fait pour tenter un peintre satirique et fantastique, fut le thème favori de tous ses devanciers, comme celui de ses contemporains et de ses nombreux imitateurs[1]. Les principaux conservateurs des grands musées de l'Europe que j'ai consultés à ce propos, m'ont tous déclaré qu'ils ne connaissent, ni dans leurs galeries ni dans d'autres collections artistiques, aucune *Tentation de saint Antoine* de Breughel le Vieux dont l'authenticité soit certaine.

Une estampe, dont j'ai vu un exemplaire aux Cabinets des estampes de Paris et de Bruxelles, ressemble cependant beaucoup, à première vue, à une *Tentation de saint Antoine.* C'est celle qui porte la légende suivante :

Multœ tribulationes justorum, de omnibus iis liberabit eos Dominus. Psal. 33. (Elle a été éditée par Cock et porte le millésime de 1556).

Nous y voyons un saint ermite auréolé, saint Jérome (?), assis

[1] Aucune mention d'une *Tentation de saint Antoine* ne figure parmi les nombreuses œuvres citées par M. H. Hymans, dans son étude sur *Breughel le Vieux,* dont nous avons eu l'occasion de rappeler bien des passages.

à droite de la composition; la partie centrale est occupée par une énorme tête, dont l'un des yeux est formé par une petite fenêtre à petits carreaux de plomb gisant, en partie submergée, dans une flaque d'eau. Par la bouche et par l'oreille sortent des barques montées de personnages hétéroclites; au-dessus de cette tête se trouve placé un énorme poisson dans l'intérieur duquel se passe une scène effrayante. Tout le tableau fourmille de groupes formant de terribles sujets de cauchemar contrastant avec le calme du saint ermite, saint Jérome (?), qui, d'après le texte, prie Dieu *de délivrer les humains des tribulations auxquelles sont soumis les justes*, Psal. 33.

L'absence de *Tentations de saint Antoine* dans l'œuvre de Breughel le Vieux mérite d'être signalée, car je ne crois pas qu'on en ait fait mention jusqu'ici.

CHAPITRE XV.

Les compositions religieuses et politiques de Pierre Breughel.

Les compositions religieuses de Breughel ont-elles une portée satirique irrévérencieuse? — La *Mort de la Vierge.* — Les mystères du temps. — Les traditions primitives. — L'amour du détail explicatif. — Paul Véronèse. — La *Marche au Calvaire* (Vienne). — Les supplices au XVIe siècle. — Le *Massacre des innocents.* — Les méfaits de la soldatesque espagnole. — *Le Bon pasteur et les mauvais bergers,* satire politique dirigée contre les gouvernants. — L'allégorie satirique des *Préjugés;* sa portée politique. — Les *Mendiants.* — *Le Mercier et les singes,* rappelant les plaisanteries gauloises primitives. — Le *Pays de Cocagne*, satire politique. — *Elk, Elk*, satire de l'égoïsme politique au XVIe siècle. — La *Bataille des tirelires et des coffres-forts*, satire sociale de la guerre des classes et de la soif de l'or. — *Ryckdom maekt dieren* (Amsterdam). — Le *Débat de fortune et de pauvreté,* des contes de Boccace (Bibliothèque nationale de Paris).

Quelques auteurs ont cru pouvoir attribuer aux compositions religieuses de Pierre Breughel le Vieux une portée satirique irrévérencieuse. Cette manière de voir ne peut être admise, car, si l'on étudie attentivement ses œuvres, on y retrouve une foi naïve et la continuation des traditions propres à nos premiers peintres de triptyques. Si le comique et le diabolique y prennent une plus grande part, cette tendance correspond à la manière dont on interprétait alors les mystères ou miracles dont nous nous sommes occupé plus haut, et où Jésus, Marie et les apôtres transportés en plein pays flamand, vivaient de la vie prosaïque et populaire des paysans et des artisans de notre pays. Breughel fut de son temps, et toutes ses compositions religieuses sont traitées avec cette observation du détail que nous avons pu observer dans les peintures de nos grands primitifs.

La *Mort de la Vierge*[1] constitue une scène touchante, où

[1] Cette gravure est conservée à la Bibliothèque de Bruxelles (Cabinet des estampes).

ses intentions religieuses se sont le mieux affirmées, tout en présentant les caractères d'un vrai tableau de mœurs d'où les intentions satiriques ne sont pas bannies.

Le sujet se déroule dans une riche ferme flamande, où nous voyons le prêtre, suivi d'un moine sonnant le glas, s'approcher de la couche de la mourante et lui remettre le cierge bénit. Les apôtres au grand complet s'approchent et se prosternent en priant devant celle qui doit les quitter bientôt. Saint Jean, vaincu par la douleur, s'est affaissé sur un siège près de l'âtre et se livre à un désespoir admirablement rendu. L'ensemble, par sa simplicité et sa naïveté même, présente un aspect saisissant d'un effet presque grandiose.

Quoique vraiment religieux et croyant, l'artiste a cru devoir ajouter à cet ensemble impressionnant maints détails empruntés au monde inanimé, qui, selon lui, devaient compléter le sujet et le rendre plus émouvant encore. Nous avons vu déjà que quelques-uns de ces détails, qui nous paraîtraient inutiles maintenant, comme les « petits outils » emportés par Joseph dans son voyage en Égypte, faisaient pleurer les assistants. Ici, l'âme encore moyenageuse des contemporains de Breughel pouvait s'attendrir sur des détails bien plus touchants : les restes d'un repas pris à la hâte se confondant sur une table avec les médicaments de la malade ; la chandelle de suif oubliée et brûlant jusqu'au bout sans être mouchée dans le chandelier ; les pantoufles de la moribonde au pied du lit et, au mur, la bassinoire qui a chauffé son lit ; puis, satire amusante des frais qu'occasionne une longue maladie, une bourse vide gisant par terre, d'où un dernier écu oublié s'est échappé. Le chat familier, seul indifférent au milieu de l'agitation générale, ronronne devant l'âtre où brûle un bon feu. Sur la cheminée se trouve, anachronisme amusant, la statue de saint Jacques de Compostelle, devant laquelle on prie et on allume des cierges. Les chandeliers sont posés sur une crédence placée sous un petit triptyque.

Tout cela forme, comme on le voit, un petit poème intime exécuté et achevé par l'artiste avec un soin au moins égal à

celui apporté à l'exécution des figures principales de la composition.

C'est à dessein que je fais remarquer ici toute l'importance donnée au détail, car c'était une des caractéristiques de nos écoles primitives, que de partager ainsi l'ensemble des choses en deux mondes différents, le premier comprenant les êtres animés, le second les choses inanimées, et cela avec une impartialité complète.

N'oublions pas d'ailleurs, comme le disait à juste titre Ernest Renan [1], que cette manière de comprendre l'art produisit des chefs-d'œuvre, non seulement dans la peinture flamande, mais encore dans toute une moitié de la littérature grecque, cette règle du Beau, qui n'est, elle aussi, que ciselure et imagination. Qui s'aviserait de critiquer les idylles de Théocrite? Et cependant, dans la première de celles-ci, le poète grec consacre trente-cinq vers, adorablement faits, à décrire une simple écuelle, et cela avec un réalisme qui fait songer aux accessoires de nos premiers peintres flamands.

Cette façon de comprendre les sujets religieux parut choquante et caricaturale aux grands artistes de l'Italie. Dans un article de M. Arm. Boschel, rappelé par M. Hymans [2] et intitulé *Paul Véronèse appelé au tribunal du saint Office* (1575), nous voyons que le grand artiste vénitien, ayant introduit dans un de ses tableaux : la *Cène*, des personnages considérés comme irrévérencieux, dit pour s'excuser : « N'ignorez-vous point qu'en Allemagne et autres lieux infestés d'hérésie, ils ont coutume, dans leurs peintures pleines de « niaiseries », de tourner en ridicule les choses de la sainte Église ? »

Peut-être Véronèse pensait-il aux œuvres religieuses de Breughel quand il s'exprima ainsi, car celles-ci fourmillent de naïvetés qui paraîtraient irrévérencieuses pour tous ceux qui ne comprennent pas ce qu'était alors l'état des âmes en pays flamand. État d'âme que l'on retrouvait même chez les théolo-

[1] Ernest Renan, *Feuilles détachées*. Paris, p. 346.

[2] H. Hymans, *Pierre Breughel le Vieux* (Gazette des Beaux-Arts, 33e année, 3e pér., t. V).

giens sévères de l'inquisition, car on remarquera que toutes les compositions de ce genre exécutées par notre grand satirique flamand trouvèrent grâce devant la censure ecclésiastique.

La *Marche au calvaire* du Musée de Vienne ne doit pas être considérée comme un simple tableau religieux. M. Hymans fait très bien observer qu'on y reconnaît tout l'appareil d'une exécution capitale au XVIe siècle en pays flamand [1]. Peut-être doit-on y voir aussi une satire de l'empressement malsain que mettaient les compatriotes de Breughel à assister à ces scènes pénibles et sanglantes, qui étaient entrées dans les mœurs des habitants de notre pays, par suite de leur contact avec les Espagnols.

Un épisode typique du tableau nous montre que si notre population se portait en foule à ces spectacles, son horreur pourtant était grande pour les bourreaux et leurs nombreux suppôts.

Mais laissons la parole à M. Hymans, qui décrit de main de maître ce tableau d'un si haut intérêt :

« L'heure est matinale. Aux portes d'une ville dont les donjons et les créneaux se perdent dans la brume, les paysans se dirigent vers le marché. Par les chemins boueux qui mènent au Golgotha arrive en courant la foule des curieux. Pour couper au plus court et s'assurer les meilleures places, des gamins ont franchi une fondrière, non sans s'éclabousser. Cavaliers et piétons luttent d'ailleurs de vitesse pour gagner le plateau où déjà la foule, massée en cercle, marque l'endroit du supplice. Tout autour et se profilant sur un ciel où s'assemblent les nuages, les fourches patibulaires dressent leurs lugubres silhouettes au-dessus desquelles planent les vautours en quête d'une proie nouvelle.

» Plus près s'avance péniblement le funèbre cortège. Une charrette amène les larrons [2]. Assis l'un derrière l'autre, le

[1] H. Hymans, *Pierre Breughel le Vieux* (Gazette des Beaux-Arts, 33e année, 3e pér., t. V, p. 28).

[2] Tout cet ensemble ne doit pas être confondu avec une composition de P. Breughel fils, très dissemblable, mais où se présentent les mêmes détails. Ce tableau existe à Anvers, à Pesth et encore ailleurs.

crucifix entre leurs mains liées, ils reçoivent, sans les écouter et en subissant inertes les cahots du char funèbre, les consolations spirituelles que leur prodiguent un moine franciscain et un prêtre séculier. Comme la matinée est fraîche, on a fait aux misérables la grâce d'un vêtement troué. Rien n'efface l'impression laissée par les faces livides et convulsées de ces malheureux voués à la mort.

» Mais voici le point culminant du tableau : presque immédiatement derrière l'ignominieuse charrette, se traîne le Christ succombant sous la croix. Bien qu'un groupe d'hommes du peuple soit attelé, par ordre, au bois du supplice, la marche est lente au gré des hommes de l'escorte. Le prévôt a arrêté le cortège et donné l'ordre à ses gardes de requérir un passant, ce que voyant plusieurs ouvriers prennent la fuite pour échapper à la lugubre corvée.

» La femme du campagnard appréhendé n'entend pas que son mari y aille. Jetant là sa cruche de lait et l'agneau qu'elle portait à la ville, elle s'accroche à son mari avec une rage dont l'intervention armée des soldats a peine à triompher.

» En attendant, les spectateurs, bourgeois et gens du peuple, attendent terrifiés l'issue de la lutte. Un ouvrier en tablier de cuir porte la main à ses lèvres, selon l'habitude des hommes du peuple en proie à une émotion profonde et contenue.

» Il y a aussi les indifférents. Ceux-là poursuivent leur route sans même se détourner. Une femme continue tranquillement à brouetter son veau lié dans un panier.

» Le grand prévôt et sa garde, vêtue de hoquetons rouges, ferment la marche. Hommes et chevaux sont irréprochables de mouvement et de précision. Le plus rigoureux examen ne décèle pas un geste, pas un détail qui ne soit le résultat d'une observation de la nature [1]. »

[1] D'après M. Hymans, le Musée de Stuttgard possède une œuvre très proche, du moins par la conception générale, de celle qui est décrite ci-dessus. C'est une entrée du Christ à Jérusalem. Malheureusement, cette œuvre, qui a dû être exquise, a été perdue par des restaurations maladroites.

Comme on le voit, c'est bien une peinture de mœurs contemporaines que Breughel a voulu rendre ici, mœurs dont il fait la satire. Les criminels et le Christ, ce sont ses compatriotes qu'il voyait journellement pendre et supplicier, soit à cause de leur foi, soit parce que, poussés à bout par la faim, ils se révoltaient ou se joignaient aux bandes pillardes qui infestaient le pays. Le peuple curieux, hostile ou indifférent, c'étaient encore ses compatriotes, dont il montre la faiblesse à côté de la force armée de la puissante Espagne. Les soldats bardés de fer font un contraste saisissant avec nos ancêtres désarmés et terrorisés. Malgré la crainte qu'ils inspiraient, on a vu la répugnance du peuple à prêter main-forte à ses persécuteurs. L'épisode satirique de la femme se mettant en rébellion ouverte pour empêcher son mari de se mêler aux bourreaux de l'Espagne est des plus typiques à ce point de vue.

C'est bien là une page sanglante de l'histoire contemporaine, vue par un cœur patriotique et racontée sous un prétexte religieux avec cette pointe d'humour et d'ironie qui seule faisait passer ces peintures satiriques.

Un autre tableau de Breughel tout aussi connu représente le *Massacre des innocents*. Outre un original (?) au Belvédère, à Vienne, une copie textuelle par le fils, à Bruxelles, et une variante à Hampton-Court, M. H. Hymans en cite encore une dernière répétition qui se trouvait, en 1891, chez M. V. L. R., de Bruxelles [1].

Van Mander considérait le *Massacre des innocents* comme une des meilleures œuvres de Pierre Breughel, et il lui consacra même un passage de son poème de la *Peinture*, honneur peu prodigué aux œuvres flamandes.

Dans cette dernière composition, la scène est plus vraie et plus émouvante encore. Ici, sous le prétexte d'un sujet puisé dans les livres saints, Breughel nous montre un village flamand livré à toutes les horreurs d'une occupation ennemie.

[1] H. Hymans, *Pierre Breughel le Vieux* (Gazette des Beaux-Arts, 1891). — La Fenestre, *La peinture en Europe* (Belgique), p. 13, en cite une répétition au Musée de Wulzbourg.

Les soldats d'Hérode ont cerné la petite bourgade dont ils occupent toutes les issues, et dont personne ne pourra s'échapper. Sur la grand'place se trouve le gros de la troupe, composé d'hommes à cheval et en armure commandés par un prévôt. Celui-ci, froid et rigide, porte une barbe blanche; il nous fait songer, comme le dit M. H. Hymans, à la figure tragique du duc d'Albe [1].

Dans le village couvert de neige, le héraut vient proclamer le funeste édit, ordonnant le massacre des derniers nés d'Israël. C'est en vain que la foule consternée demande grâce à genoux; déjà de nombreux cavaliers ont mis pied à terre, et l'œuvre de destruction est commencée. La terrible sentence est exécutée avec une férocité en tout point conforme aux récits de meurtre et de carnage accompagnant au moyen âge la prise de possession d'une localité par une troupe ennemie.

La douleur des mères est déchirante et donne lieu aux épisodes les plus touchants.

Une pauvre femme, couchée dans la neige, a dépouillé de ses vêtements son jeune fils pour voir sa blessure et cherche vainement à le ranimer sous ses étreintes. D'autres essaient de se sauver, poursuivis par les bourreaux; d'autres se lamentent et pleurent au milieu de groupes d'amis consternés. Un épisode dramatique entre tous est celui d'un père accourant vers le soldat, prêt à transpercer son fils, et lui offrant en échange une fillette en âge de marcher. Cette scène sanglante en pays flamand, n'est-ce pas encore une satire émue de la cruauté des soldats étrangers à notre sol? N'y voit-on pas le tableau émouvant des souffrances de nos pauvres paysans que Breughel nous représentait naguère buvant et dansant, pleins d'entrain aux fêtes et aux kermesses joyeuses des environs d'Anvers?

Ce sujet, interprété avec un sentiment dramatique si intense, où l'on trouve à peine trace des épisodes comiques ou humoristiques que notre grand peintre satirique flamand aimait

[1] H. Hymans, *Pierre Breughel le Vieux* (Ibid., 1891).

à introduire dans ses compositions les plus sérieuses, — à noter cependant dans son genre comique spécial l'enfant ému qui, de peur, souille la neige qui couvre le seuil de la maison qu'il habite, — ce sujet, dis-je, présente une contradiction complète avec la façon dont le *Massacre des innocents* était généralement traité dans les miracles et les mystères du temps.

Effectivement, la pièce portant ce titre était ordinairement considérée comme une des plus fertiles en épisodes comiques. C'était un prétexte à luttes et à querelles burlesques entre les femmes juives et les soldats d'Hérode, où les invectives grossières et grivoises s'entre-croisaient, excitant l'hilarité de tous les assistants [1].

Il y a lieu de ranger encore parmi les compositions religieuses de Breughel une superbe estampe (fig. 179) représentant le *Bon pasteur et les mauvais bergers*. Le Christ sort d'une étable, entouré de ses brebis fidèles ; plein de bonté, il porte sur ses épaules l'une d'elles qui, blessée, est hors d'état de marcher. Les mauvais bergers, loin de suivre l'exemple de leur divin Maître, se ruent brutalement sur l'étable. Parmi ces méchants, on en remarque plusieurs qui portent des vêtements rustiques, montrant ainsi que l'on peut abuser de sa force dans toutes les classes de la société. D'autres, plus richement vêtus, représentent les seigneurs et patriciens non moins âpres qu'eux à la curée.

Au milieu du groupe des manants à figures patibulaires qui lui prêtent main-forte, on aperçoit à droite un gentilhomme en costume de chasse, le cor suspendu sur le dos, qui entre par une des brèches ouvertes. A gauche, parmi d'autres bandits furieux, un chevalier, reconnaissable à son casque à visière baissée et à son gantelet de combat, manie violemment une pioche, renversant le frêle abri où se trouvent réfugiées les innocentes brebis de Dieu.

[1] *Histoire de la caricature et du grotesque dans l'art et dans la littérature,* par TH. WRIGHT, membre correspondant de l'Institut de France, p. 267.



FIG. 179. — *Le bon pasteur et les mauvais bergers*, par Pierre Breughel le Vieux.

D'autres malfaiteurs, le couteau entre les dents, montent à l'escalade au moyen d'une échelle et pénètrent par des ouvertures pratiquées dans le toit. De toutes parts, on ravit brutalement les animaux inoffensifs que les bergers coupables auraient dû protéger.

A l'arrière-plan, pour compléter la portée de l'œuvre, Breughel nous montre d'un côté le *bon pasteur* s'élançant au devant du loup pour défendre ses brebis, tandis que de l'autre le *mauvais berger* fuit lâchement, abandonnant son troupeau au cruel ennemi.

Au-dessus de la porte de l'étable, on lit le dixième verset de l'évangile de saint Jean : *Ego sum ostium ovium.* L'inscription latine au bas de l'estampe met dans la bouche du Christ ces mots adressés à ses brebis :

> Hic tuto stabulati viri, succedite tectis;
> Me pastore ovium, ianva laxa pat et.
> Quid latera aut culmen P. Drumpitis? ista luporum.
> At que furum lex, est, quos mea caula fugit.

« Séjournez ici en toute sécurité, pénétrez sous ce toit, car je suis le bon pasteur et ma porte est largement ouverte. »

Puis, apostrophant les méchants :

« Pourquoi brisez-vous les côtés et le toit de ce refuge fait pour abriter mes brebis?

» Pourquoi agissez-vous comme le font les loups et les voleurs? »

Cette inscription est bien une paraphrase de l'allusion faite par Maerlant aux seigneurs et aux puissants qui négligent leur devoir et que lui aussi a comparés aux mauvais bergers.

Plusieurs compositions de Breughel ont été considérées de tous temps comme contenant des allusions satiriques politiques ou religieuses. C'est dans cette première catégorie que je crois pouvoir ranger une eau-forte attribuée au maître et citée par M. Hymans, qui lui a donné le titre d'*Allégorie sur les préjugés,* sans en déterminer autrement la portée (fig. 180). Nous y remarquons trois personnages railleurs assis au premier

plan : la Science, l'Art et la Rhétorique (?), montrant au loin une scène bizarre d'une compréhension assez difficile, où un arbre énorme ayant une apparence humaine et la partie postérieure creuse joue un rôle important.

Peut-être doit-on voir ici une satire dirigée contre les gueux des bois soutenus et ravitaillés par les gueux de mer. Effectivement, l'arbre animé et symbolique est soutenu par deux bateaux, et il contient dans sa partie creuse des gens attablés qui ont arboré un étendard portant le croissant. Allusion probable à la devise des gueux : Plutôt Turc que papiste!

Liever Turk als Paeps!

L'hostilité marquée par l'artiste à ces gueux est visible par la place grotesque qu'il leur a assignée dans son dessin, ainsi que par l'hilarité générale qu'ils excitent chez les nombreux spectateurs qui tous semblent se moquer d'eux en les montrant du doigt.

La délicate petite peinture : les *Mendiants* [1] (fig. 181), appartenant jadis à la collection de M. Paul Mantz et datée de 1568, me semble avoir la même intention satirique et moqueuse, car ce conciliabule de gueux serait non pas, comme le croit M. Renouvier, une adhésion sous une forme déguisée au compromis des nobles, mais bien une satire dirigée contre les gueux hérétiques et briseurs d'images, pour lesquels Breughel croyant et artiste ne put avoir aucune sympathie.

Le bizarre tableau de Naples, exécuté dans la même année, constitue un véritable rébus [2]. M. Lavice, dans sa revue des musées de l'Italie, en propose la solution suivante : « Le diable, environné d'un double cercle, vole la bourse que cachait sous son manteau un avare ». Tandis que M. Rousseau croit y voir « le fanatisme se laissant duper par l'hypocrisie ».

[1] La reproduction des *Mendiants* de Breughel est empruntée à la Gazette des Beaux-Arts (H. Hymans, *Pierre Breughel le Vieux*). — On sait que ce tableau fait actuellement partie des collections du Louvre.

[2] *Gazette des Beaux-Arts*, 35e année, 3e pér., t. V, p. 37.



FIG. 180. — L'*Allégorie des préjugés,* par Pierre Breughel le Vieux.

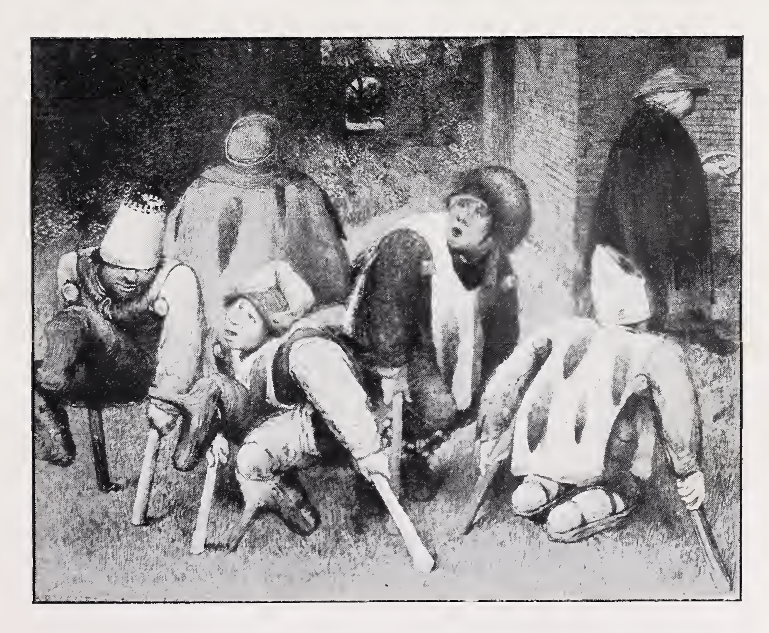


FIG. 181. — *Les mendiants,* tableau de Pierre Breughel le Vieux (au Louvre).

Une estampe de Weerix reproduisant le même sujet porte une inscription explicative en flamand et en français ainsi conçue :

Je porte le deuil voyant le monde
Qui en tant de fraudes abonde.

C'est bien là, faut-il croire, la portée que Breughel voulut donner à ce sujet; elle est d'ailleurs conforme à la strophe saisissante où Maerlant, vieilli et attristé, dit lui aussi vouloir porter le deuil des vices et des crimes dont se rendaient coupables toutes les classes de la société, promettant de dire la vérité sans aucun ménagement.

Quoique croyant et ne pactisant pas avec les hérétiques, Breughel, comme avant lui notre grand poète flamand, osa stigmatiser, au nom même de la religion, le clergé et les moines lorsqu'ils avilissent la robe qu'ils portent.

C'est ainsi que notre artiste met en scène d'une façon satirique des *Moines mendiants*, cette plaie du XVIe siècle, et leur fait dire devant une maison close :

Maintenant en vain nous mendions,
Car à l'huys du sourd nous crions.

Ou plutôt, comme le porte la version flamande de la même composition exécutée par Weerix [1] :

Hélas les beaux jours sont passés pour nous!

Dans la série des *Vices* ou des *Péchés capitaux*, nous avons vu Breughel prendre à partie avec plus de hardiesse encore les individualités coupables ou indignes appartenant aux ordres religieux.

Dans la *Luxure* notamment, on remarque un moine, à tête d'animal, se faisant une mutilation défiant toute description. Ces quelques estampes nous donnent une idée de ce que durent être les dessins que Breughel jugea prudent de détruire avant sa mort.

[1] *Gazette des Beaux-Arts*, 35e année, 3e pér., t. V, p. 37.

Le *Mercier et les singes* (fig. 182) a été également considéré par plusieurs auteurs comme une satire dirigée contre les moines simoniaques, vendeurs d'indulgences, dont on appelait alors les marchandises spirituelles : « merceries ». Cette interprétation paraît admissible, quoique la composition même du sujet n'offre aucune allusion religieuse sensible. D'ailleurs, dans l'inscription qui accompagne l'estampe, Breughel évite soigneusement toute insinuation dangereuse; elle est ainsi conçue :

Quand le mercier son doulx repos veut prendre,
En vente les singes, ses marchandises vont tendre.

Cette gravure, si l'on admet son intention satirique religieuse, serait la seule connue dans ce genre que l'on puisse attribuer avec certitude à notre artiste.

Peut-être y a-t-il plutôt lieu de croire que ce sujet satirique ancien, que nous avons vu exécuter depuis les premiers essais de notre art pictural et dont la faveur se continua pendant des siècles, fut choisi par Breughel, tout simplement parce qu'il lui parut un excellent prétexte à diverses drôleries et grivoiseries pour lesquelles son époque avait un goût si prononcé.

Comme on peut le voir dans la reproduction ci-contre, les singes ne se contentent pas, comme le dit l'inscription, de tendre les marchandises du mercier dans les arbres, mais ils lui font maintes farces grossières devant lesquelles nos ancêtres de tous rangs, depuis les époques les plus reculées, n'avaient jamais manqué de s'esclaffer.

Un des singes notamment abaisse la culotte du marchand en faisant une mimique dégoûtée comprise de tous. Un autre dépose dans son bonnet, en guise de plaisanterie, une trace mal odorante de son passage. Cette dernière action avait d'ailleurs, nous l'avons vu déjà, une signification de raillerie particulière et toute flamande.

La figure 183 constitue une satire amusante et frappante des goûts des trois classes principales de la société d'alors :



Fig. 182. — *Le mercier et les singes*, par Pierre Breughel le Vieux.



Fig. 183. — *Le pays de Cocagne*, par Pierre Breughel le Vieux.

les clercs, les paysans et les soldats. Ceux-ci sont représentés par trois dormeurs gros et repus, couchés à l'avant-plan. Ils sont dans le *Pays de Cocagne;* un arbre les abrite des rayons du soleil, tandis que les victuailles les plus diverses viennent en foule les entourer, attendant leur réveil. Un poulet rôti vient se poser sur une assiette; un porc cuit à point, le couteau planté dans le dos, ainsi qu'un œuf à la coque muni de sa mouillette, se dirigent vers eux. Sur une table sont disposés les mets les plus variés ainsi que des gobelets et des gourdes contenant des liquides choisis et appétissants. Le chevalier n'est pas oublié dans cette satire des paresseux et des gourmands; au second plan, à droite, on le voit, casque en tête, s'éveiller et, pendant qu'il bâille, recevoir dans sa bouche une volaille rôtie qui vient s'y introduire. Sa demeure est toute couverte de flans au lait (*vlaien*), friandise favorite des Flamands.

Au fond de la composition s'élève une montagne de brouet par où, d'après la légende thioise, on devait se frayer un passage de sept lieues en mangeant sans discontinuer pour parvenir au pays des délices.

Zeven uren door den breiberg byten.

Un nouvel arrivant qui vient d'accomplir cet exploit gastronomique apparaît au loin, et une branche d'arbre se tend vers lui pour l'aider à descendre. Bientôt il aura rejoint l'étudiant, le lansquenet et le laboureur, qui tous les trois ont déposé leurs instruments de travail et jouissent déjà sans vergogne des douceurs de la fainéantise.

Le tableau original de Pierre Breughel le Vieux, signé et daté, appartenant à M. R. Von Kaufman, de Berlin, d'après lequel cette gravure a été probablement exécutée, a figuré à l'Exposition des peintres primitifs à Bruges en 1902 [1]. (La composition est retournée dans l'estampe).

[1] N° 357 du Catalogue officiel de l'Exposition des peintres primitifs à Bruges en 1902, de M. James Weale; voir aussi même numéro du catalogue critique de M. Georges-H. de Loo, 1902.

Voici l'inscription curieuse qui accompagne la gravure :

Die daer luy en lecker syt boer crisman oft clercken
Die gheraeckt daerin smaekt claer van als sonder werken
Die tuijnen zijn worsten, die huijsen met vlaijen
Cappuijnen en kieckens t'vliechter al ghebraijen.

Ce *pays de Cocagne* flamand, où « les clôtures sont des boudins », eut certes une portée satirique dans l'idée de l'artiste. Probablement, voulut il faire la satire de ses compatriotes trop portés à la bonne chère et à la paresse, et démontrer, comme le prouva l'avenir, que le souci trop grand du bien-être physique étoufferait en eux la vigueur et la virilité morale, les laissant mûrs pour l'oppression et la tyrannie.

Nous avons vu plus haut que le *Pays de Cocagne* fut chanté dès le XIIIe siècle par les poètes aréthiens assez semblables comme caractère à nos Flamands du temps de Breughel le Vieux.

L'estampe suivante (fig. 184) est une satire patriotique plus transparente encore, dans le même ordre d'idées. Le riche pays flamand est symbolisé par une profusion de marchandises de toutes natures qui encombrent l'avant-plan. Les personnages qui s'agitent parmi ce chaos d'objets hétéroclites portent tous sur leurs habits la même devise : *Elck* « Chacun ». Dans le fond de la composition, à gauche, se trouve accroché un tableau allégorique portant l'inscription : *Niemât-en-kent-hè-jke-selv*, « Personne ne se connaît », et à côté une chandelle éteinte dans une niche.

Pendant que des drapiers s'arrachent une pièce de drap, qu'un marchand de vin s'occupe dans son tonneau, qu'un mercier, qu'un épicier rangent et soignent leurs marchandises diverses, qu'un marchand de grains se cantonne dans un immense sac de blé, une puissante armée s'approche à droite au fond du tableau. Les lances et les étendards ennemis forment au loin une forêt sombre; déjà leur camp formé de tentes nombreuses s'est établi dans le voisinage, et jusqu'ici personne ne s'en est inquiété; Chacun (*Elk*) s'isolant dans son



FIG 184. — Satire de l'égoïsme, par Pierre Breughel le Vieux.

égoïsme, ne songe qu'à s'occuper de ses affaires personnelles. Cet égoïsme général, « qui met des lunettes et allume sa lanterne » pour soigner son propre négoce ou commerce individuel, semble ignorer le péril général qui s'approche menaçant. On voit clairement que les intérêts égoïstes divisés seront impuissants à se défendre contre l'ennemi commun qui bientôt sera seul à profiter des richesses que « Chacun » a rassemblées sans se préoccuper d'une défense collective.

Cette estampe est accompagnée d'une légende latine anodine en quatre lignes, dont la traduction semble la suivante :

Tout le monde cherche toujours ses aises,
Tout le monde se cherche soi-même en tout ce qu'il fait,
Tout le monde bâille après des gains personnels,
Celui-ci tire par ci, l'autre tire par là, chez tous on voit le même amour [de posséder [1].

Cette estampe, signée P. Breughel, provient de la boutique *Aux quatre Vents* et a été gravée par P.-A. Merica [2].

L'estampe connue sous le nom de la *Bataille des tirelires et des coffres-forts* (fig. 185) est à la fois une satire de la guerre des classes et de la soif de l'or. Breughel y a symbolisé d'une façon comique l'humanité « possédante » par les divers récipients en usage alors pour contenir les métaux monnayés [3].

Les tirelires en terre, représentant l'épargne des prolétaires, sont les plus nombreuses ; malgré leur fragilité, elles attaquent bravement les tonnes et les coffres blindés de fer symbolisant la richesse des patriciens et des puissants. Les coups les plus terribles s'échangent de toutes parts ; des blessures énormes laissent couler, au lieu de sang, l'or des coffres-forts, ou bien la monnaie d'argent ou de billon des tirelires. Les grosses escar-

[1] Traduction de M. le professeur Vercoullie, de l'Université de Gand, un spécialiste pour l'interprétation des textes du XVIe siècle.

[2] La reproduction ci-jointe a été faite d'après l'exemplaire conservé au Cabinet des estampes, Bibliothèque royale de Bruxelles.

[3] H. Hymans, *Pierre Breughel le Vieux* (Ibid., 1891), cite cette estampe où il croit voir aussi « le grand capital aux prises avec l'épargne modeste ».

celles de cuir des marchands, gonflées outre mesure, ont fort à souffrir. Le combat est acharné; on ne peut deviner quelle en sera l'issue.

Déjà van Maerlant avait fait la satire du pouvoir de l'argent, « qui apporte la considération aux fous, aux coquins et aux imbéciles. Qu'est la noblesse sans argent? dit-il. L'or, c'est Dieu sur la terre ».

Men mag den peninghe gherne sien
Want hy is der werelt God
Diene scuwet hy es sod [1].

Et plus loin :

Armen heet men cemmer sod [2].

« On sait qu'un trouvère contemporain de Maerlant (XIIIe siècle) dédia à l'argent cette chanson typique de *Dans Denier* (*Dominus Denarius*) :

Dans denier est mult redoutez,
Deniers est mult en chambre amez
Denier se couche es lis parez
Denier a bien ses volontez
Denier parole fièrement
Denier va orgueilleusement
    Ce est la somme
Denier fit sa besoigne à Rome
Denier fet homme forcenez
Denier fet pontonniers monter
Denier fet putains atroter
Denier fet prestres desréer
Et trois messes le jor chanter
. . . .
. . . .
Denier est partout essauciez
    Mult a honors [3].

Breughel montre dans son dessin, comme dans la chanson

[1] D^r Te Winkel, *Maerlant's werken,* p. 247.
[2] Id., *Ibid.,* p. 247. — *Spieghel Historiael.*
de Jubinal, *Jongleurs et Trouvères,* p. 94.



FIG. 185. — La *Bataille des tirelires et des coffres-forts*, par Pierre Breughel le Vieux.

du trouvère, que l'or est le bien suprême et combien âprement chacun se rue pour en posséder davantage. C'est la continuation de l'éternelle lutte des classes que nous avons vue préluder dans les manuscrits primitifs, et notamment dans l'*Arbre des Batailles*. Ici elle dégénère en une mêlée générale, d'une violence et d'une brutalité qui rappelle les tournois cruels et sanglants de Valladolid.

Cette estampe est accompagnée d'une légende en vers et en langue flamande :

Wel aen ghy, spaerpotten, tonnen, en kisten,
T' is al om gelt en goet, dit striden en twisten
Al seet men u voe anders, willet niet geloven
Daerom vueren wy den haec die ons noyt en misten
Men zoekt wel actie voor ons te verdooven
Maer men souwer niet krygen waerder niet te rooven.

D'après le professeur Vercoullie [1], la traduction littérale de ces vers devrait être la suivante :

Et bien tirelires, tonneaux et coffres,
C'est pour l'argent et la fortune ces luttes et ces disputes.
Quand même on vous le dirait autrement, ne le croyez pas.
C'est pour cela que nous portons le crochet qui ne nous quitte pas,
On fait bien des efforts pour nous paralyser,
Mais il n'y aurait rien à obtenir si on ne le volait pas.

Le Cabinet des estampes d'Amsterdam possède une gravure de P. Breughel, éditée par J. Galle (P. Ameriginus, graveur), représentant une lutte analogue, où l'on voit aux prises « des créatures étranges, formées de coquilles d'œufs et de coffres cassés qui se ruent au carnage et éventrent les coffres-forts et les sacs d'argent des autres [2] ». Elle est intitulée *Ryckdom maeckt dieren* (la richesse ravale l'homme au rang des ani-

[1] Professeur des langues germaniques à l'Université de Gand.

[2] Cette estampe se trouve renseignée dans F. MULLER, *Beredeneerde beschryving van Nederlandsche historie plaaten*, Amsterdam (zinneprinten), supl., t. IV, n° 418, AF[a].

maux). Cette inscription, mieux que les vers précédents, nous donnent la portée satirique que Breughel a voulu mettre dans cette intéressante composition [1].

Cette lutte pour la fortune nous rappelle aussi une estampe d'un *Boccace* imprimé par Dupré (Bibliothèque nationale, à Paris); c'est le premier en date des livres français illustrés par la typographie qui ait paru dans la capitale de la France. Nous y voyons le *Débat de fortune et de pauvreté;* au fond, attaché à un arbre, se trouve le malheureux qui est resté victime de la Richesse; à droite, la Fortune semble conseiller la résignation à un pauvre homme blotti dans son trou; tandis qu'au premier plan, à gauche, la Pauvreté, devenue agressive, terrasse la Fortune qui tombe et qu'elle maintient à sa merci.

Quoique exécutée à Paris, cette estampe paraît avoir pour auteur un de nos nombreux artistes anonymes flamands qui travaillèrent en France.

La *Parabole des aveugles* du Musée de Naples (fig. 186), qui, nous l'avons dit plus haut, constitue le chef-d'œuvre pictural du maître, est aussi un chef-d'œuvre d'observation physionomique et satirique. Breughel a-t-il voulu simplement montrer des malheureux dignes de pitié, dans une aventure où ils courent le plus grand danger par suite de leur confiance mal placée? Ou bien a-t-il voulu faire une allusion à l'aveuglement moral de ses compatriotes à son époque? Il y a lieu de croire, connaissant ses autres nombreuses compositions satiriques à intentions moralisatrices, que c'est cette dernière supposition qui est la plus probable et qu'il a voulu mettre ses contemporains en garde contre les dirigeants aveugles et pleins de présomption qui assument à la légère la tâche de guider leurs semblables sans avoir les qualités requises. On se rappellera qu'avant lui, Jérome Bosch fit la même composition, mais en ne mettant en scène que deux aveugles.

L'œuvre de Breughel est trop considérable pour que l'on

[1] F. Muller, *Beredeneerde beschryving van Nederlandsche historie plaaten*, Amsterdam (zinneprinten), supl., t. IV, n° 418, AFs.



Fig. 186. — La *Parabole des aveugles*, par Pierre Breughel le Vieux.

puisse, dans une étude comme celle-ci, passer en revue et commenter toutes les compositions satiriques qu'il a faites. L'analyse succincte de quelques-unes d'entre elles, prises parmi les principales, suffira, je pense, pour en déterminer la valeur et la haute portée. Elles nous montrent notre grand satirique flamand — non pas comme on le considérait il n'y a pas longtemps encore — un simple peintre « drôle », le Breughel « des paysans » et des kermesses, mais un artiste génial, doublé d'un poète et d'un philosophe, qui, dans le genre satirique, créa une œuvre grandiose, que nous ne verrons plus égalée après lui.

En l'étudiant davantage, on verra de plus en plus augmenter son prestige, car le fouet de la satire, qu'il mania avec tant de maîtrise, fut entre ses mains un instrument de haut enseignement, à la fois moralisateur et patriotique.

CHAPITRE XVI.

Le genre satirique chez les contemporains et les continuateurs de Pierre Breughel au XVI[e] siècle.

Les peintres satiriques contemporains de P. Breughel le Vieux et ses imitateurs. — Pierre Huys. — Les *Damnés aux enfers* (Madrid). — La *Tentation de saint Antoine.* — Les *Amis de Job* (Douai). — La *Légende d'Ecloo.* — Jean Breughel; ses tableaux fantastiques. — La *Tentation de saint Antoine* (Vienne). — Pierre Breughel (dit « d'Enfer »); ses répliques d'après les œuvres de son père. — Le *Dénombrement à Bethléem* (Bruxelles). — Le *Triomphe de la Mort* (Vienne). — La *Chute des anges rebelles* (Bruxelles). — Dégénérescence du genre satirique. — Influence de l'Inquisition espagnole. — Les satires cachées. — Les jetons satiriques. — La *Tentation de saint Antoine*, de Martin Devos (Anvers). — La *Pacification de Gand.* — *Les cinq sens,* le *Flegmatique,* le *Sanguin,* le *Colérique,* la *Mélancolie.* — *Het bedorven huishouden*, gravure satirique de Horenbault. — La *Tabula asinaria*, etc., de J. Duchemin (1585). — Autres satires par les ânes. — La *Tyrannie du duc d'Albe*, estampe satirique politique. — Hieronimus Wierickx : — Un *Exorcisme;* — La *Tentation de saint Antoine;* — Le *Pendu.* — Une *Kermesse,* de Carl. van Mander. — Fin du genre satirique de l'époque de la Renaissance proprement dite.

Parmi les continuateurs et contemporains de P. Breughel le Vieux, il faut citer en première ligne Pierre Huys, peintre flamand, qui florissait vers 1570. On ne connaît pas les particularités de sa vie, mais il y aurait lieu de l'identifier, croyons-nous, avec le graveur du même nom dont les estampes connues sont datées d'Anvers vers la même époque. Il exécuta en outre des tableaux de mœurs d'une portée satirique assez banale, tels le *Joueur de cornemuse volé*, du Musée de Berlin, signé Huiis. F. E. 1571, des compositions fantastiques peuplées de figures terrifiantes dans le genre de Jérôme Bosch et de Breughel le Vieux. Parmi ces dernières compositions, il faut citer les *Damnés emmenés aux enfers par les démons*, qui figure au Musée de Madrid (Prado). Le tableau est daté de 1570. M. H. Hymans a vu chez M. P. Muntz une *Tentation de saint*

Antoine [1] du même maître « absolument remarquable et portant le millésime de 1547 ». On y observe également des apparitions de monstres infernaux, si bien en conformité d'idées avec le goût général de l'époque.

Le Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de Paris possède un album précieux pour l'étude de nos maîtres satiriques provenant de l'abbé de Marolles, ayant gardé sa reliure du XVIIe siècle, où se trouvent réunies des pièces facétieuses et bouffonnes de 1500 à 1630 [2]. Parmi celles-ci se remarque une estampe rare signée P. Huys et portant le millésime de 1558. Elle représente un *Ambulant montreur de singes*, s'apparentant avec le *Joueur de cornemuse* de Vienne.

La date de 1558 de l'estampe de Paris mérite d'être notée, car la plupart des biographes fixent la date de production de notre artiste vers les années 1570 et suivantes (Vienne, 1571). Elle se rapproche ainsi de l'époque ou fut exécutée la *Tentation de saint Antoine* de M. Muntz, signalée par M. H. Hymans et qui, on se le rappelle, porte la date de 1547.

M. Muntz, dans son ouvrage récent consacré aux musées français, considère un tableau : *Job et ses amis*, catalogué jusqu'ici sous le nom de Jérôme Bosch, comme une œuvre incontestable de Pierre Huys. Il y aurait lieu cependant de faire remarquer l'analogie qui existe entre cette toile et la *Tentation de saint Antoine* récemment restituée à Jean Mandyn, dont nous avons parlé plus haut.

C'est aussi à Pierre Huys que je serais tenté d'attribuer l'original d'une composition curieuse datant de la seconde moitié du XVIe siècle et qui fut reproduite fréquemment après cette époque en pays flamand. Cette composition, d'une portée satirique peu compromettante, est d'autant plus intéressante qu'elle est l'illustration d'un proverbe ou dicton peu connu,

[1] H. Hymans, *Pierre Breughel le Vieux*. (Gazette des Beaux-Arts, 35e année, 3e pér., t. V.)

[2] M. Bouchot, *Catalogue du Cabinet des estampes à Paris*, p. 301. Littérature et fictions diverses.

mais populaire en Flandre, et plus particulièrement dans le *Meetjes land*, où l'on dit encore : « *Doed u erbakken in Eeclo !* », (Faites-vous recuire à Eecloo), lorsque le physique des gens laisse à désirer [1].

Dans une boulangerie de l'époque, des mitrons empressés s'occupent très activement d'une étrange besogne. Ils emportent et enfournent les têtes coupées de nombreuses clientes et clients désireux d'améliorer leur physionomie. Tous sont assis sur des fauteuils en bois; ceux dont la tête est déjà enlevée reçoivent en attendant sur les épaules un grand chou blanc, dont on voit une provision dans un panier à l'avant-plan.

On peut voir à droite l'opération délicate du décollement qui se pratique à l'aide d'un grand couperet; à gauche, la tête tranchée est soulevée par un des mitrons. Divers clients et clientes attendent leur tour, non sans marquer leur appréhension par « leurs gestes et attitudes ». L'industrie fantastique ne chôme guère, car, par la porte ouverte, on voit approcher de nombreux amateurs tous désireux de se faire recuire [2].

Jean Breughel, dit de Velours, qui naquit en 1568, quelques mois avant la mort de son père, mériterait mieux que son frère Pierre le surnom de Breughel d'Enfer, qui lui fut attribué, car il exécuta plusieurs œuvres fantastiques et diaboliques où il se montra complètement personnel dans ce genre. Ce sont peut-être ces compositions diaboliques, où les lueurs d'incendie des enfers sont si bien rendues, qui ont été erronément attribuées à son frère Pierre et lui ont valu son surnom infernal. La plupart des œuvres de Breughel de Velours ont quitté le pays et se trouvent surtout dans les musées de Madrid, de Munich ou de Dresde. Dans le genre qui nous occupe, le Musée Impérial de Vienne possède une *Tentation de saint*

[1] Ce tableau, de petites dimensions, se trouve dans la collection de l'auteur.

[2] J'ai pu voir une répétition de ce même sujet à la vente de M. Nelemans, ancien directeur au chemin de fer Eecloo-Gand; elle semblait d'une exécution postérieure à celle du tableau décrit.

Antoine, où l'on reconnaît le pinceau délicat de Jean Breughel. On y observe une entente de l'effet remarquable qui met en valeur, d'une façon saisissante et très personnelle, les clartés sinistres des incendies et les lueurs de la lune au fond du tableau. Les personnages principaux de cette scène de la tentation sont mis en relief par un éclairage spécial, laissant dans l'ombre tous les monstres étranges et diaboliques qui peuplent cette composition, continuant ainsi la tradition ininterrompue des visions de cauchemar de Bosch et de Breughel le Vieux. Des femmes charmantes, vêtues à la dernière mode d'Anvers, forment un contraste gracieux avec les êtres effrayants échappés de l'enfer. Ce tableau présente un grand intérêt pour nous, car il marque la transition entre le genre fantastique primitif et les sujets analogues, expurgés par la censure, de D. Teniers le Jeune, dont nous aurons à nous occuper bientôt.

Pierre Breughel le Jeune, dit Breughel d'Enfer, naquit à Bruxelles en 1564 et mourut à Anvers en 1637, où il obtint la maîtrise dès 1585. Son rôle comme continuateur du genre de son père se borna en général à faire des répliques ou reproductions d'œuvres de Breughel le Vieux, dont il ne fut à proprement parler qu'un imitateur ou un copiste.

Ces copies, exécutées d'après des œuvres conservées dans l'atelier de son père, tendraient à prouver par leur grand nombre que le genre réaliste et populaire de notre grand satirique flamand eut à lutter longtemps contre les tendances romanistes si générales à son époque.

Toutes ces répétitions du fils se trahissent ordinairement par une main moins habile et des tons moins fins. On lui doit cependant de la reconnaissance, car c'est grâce à ses peintures que nous connaissons nombre d'œuvres disparues de son père, qui sans lui n'auraient laissé aucun souvenir.

C'est surtout là où existe encore l'original du père [1], comme

[1] Le Musée de Bruxelles a acquis récemment à la vente Huybrechts, d'Anvers, un *Dénombrement de Bethléem,* qui permet la comparaison avec une œuvre du fils qui en est la copie.

c'est le cas pour le *Portement de croix* de Vienne, que l'on remarque la différence sensible existant entre l'œuvre primitive et les copies du fils dont des spécimens existent notamment aux Uffizi (1599), à Berlin (1606) et à Anvers (1607).

Parmi les tableaux disparus de Breughel le Vieux, dont les répétitions seules du fils nous sont restées, il faut citer un *Sermon de saint Jean-Baptiste dans la forêt*, dont un exemplaire, daté de 1598, se trouve à Munich, et un autre, portant le millésime de 1620, à Vienne. On y retrouve bien l'esprit satirique du père, nous montrant les auditeurs du sermon se cachant la bouche de la main pour bâiller plus à l'aise. Des répétitions de cette œuvre se trouvent également à Dresde et à la galerie de Lichtenstein.

Un tableau des plus intéressants au point de vue satirique, c'est celui du Musée municipal de Harlem, représentant les *Proverbes et dictons flamands* en actions. Ces proverbes si curieux, où l'on retrouve le génie même de notre race, sont représentés en de petites scènes amusantes constituant parfois de vrais rébus. Les vieilles plaisanteries gauloises n'y sont pas oubliées, car à l'avant-plan, un descendant de Thyl Uylenspieghel, ayant mis bas les chausses, verse par la fenêtre son mépris pour le monde, représenté pour la circonstance par un globe terrestre formant l'enseigne de l'auberge où il est logé.

D'après des auteurs récents, le *Massacre des innocents*, cité par van Mander comme une des meilleures œuvres de Breughel le Vieux, ne nous serait également connu que par les répétitions du fils [1].

L'Académie de Vienne n'en aurait qu'une copie, mais reproduisant mieux que d'ordinaire les qualités des œuvres originales du père. Ce tableau porte une date illisible, tandis que le millésime visible de la répétition de Bruxelles rend le doute impossible.

Le *Dénombrement à Bethléem* ou le *Payement de la dîme*

[1] *Rubens und die Flamländer* (Voor Rubens), Adolf Philippi. Leipzig (1900), p. 20.

(Bruxelles) est également une copie faite par cet artiste d'après une peinture du père, dont l'original a été acquis récemment et figure dans le même musée [1].

Sur la place d'un village, par un temps de neige, au milieu de charrettes dételées, s'avance la Vierge Marie, montée sur un âne; elle est enveloppée d'un manteau vert et précédée de Joseph en costume gris. Selon la tradition, ce dernier se trouve légèrement ridiculisé en portant un énorme panier à provisions. Ils se dirigent vers la gauche, où, dans une auberge, se tiennent les scribes entourés d'une population docile, qui vient se faire inscrire pour obéir aux ordres de César. La composition se trouve complétée d'une façon satirique par des groupes d'habitants se livrant à toutes sortes d'occupations vulgaires. A l'avant-plan, on tue un porc, dont on recueille le sang dans une poêle. Les gamins font des glissoires, d'autres se battent ou patinent, etc. Cette œuvre est signée et porte la date de 1610.

Le Musée de Lille possède une répétition de cette même composition.

Même dans le genre fantastique qui lui valut le surnom de Breughel d'Enfer, il fut le copiste de son père ou bien celui de Jérôme Bosch (Van Acken).

Effectivement, le *Triomphe de la Mort* de la galerie princière de Lichtenstein à Vienne, cité par la plupart des auteurs comme son chef-d'œuvre dans le genre fantastique, ne serait, d'après M. H. Hymans, qu'une répétition du même sujet qui se trouve au Musée du Prado, à Madrid, et qui fut exécuté par son père [2].

Nous avons vu que d'après M. Woerman, le Musée de Gratz,

[1] C'est une des acquisitions les plus précieuses que le Musée de Bruxelles ait faites depuis longtemps. L'auteur du Catalogue raisonné de l'Exposition des primitifs flamands considère cette composition comme « une œuvre admirable du maître ». Elle a figuré à l'Exposition brugeoise sous le numéro 358.

[2] H. Hymans, *Les Musées de Madrid. Le Prado* (Gazette des Beaux-Arts, 35e année, 3e pér., t. X, p. 335).

en Styrie, possède une répétition du même sujet également peinte par le fils.

Un autre tableau qui figura longtemps dans les catalogues du Musée de Bruxelles comme une œuvre de Jérôme Bosch, a été dernièrement restitué au même peintre, grâce à sa signature retrouvée sous la bordure du cadre. C'est la *Chute des Anges rebelles*, qui reproduit d'une façon textuelle la partie supérieure du *Jugement dernier* de Vienne, œuvre incontestée du peintre de Bois-le-Duc (fig. 187).

Comme on le voit, il est difficile de trouver à ce peintre, malgré son talent, d'autres qualités que celles de son père, qui se reflètent encore dans ses imitations. Avec lui commence la dégénérescence du genre satirique flamand que Breughel le Vieux et Jérôme Bosch avaient porté à une si haute puissance.

Ce recul chez nos peintres satiriques coïncide, circonstance aggravante, avec une diminution sensible de leurs qualités techniques. Comme le remarque fort bien M. Max. Rooses dans son excellent ouvrage sur l'*Histoire de l'école de peinture d'Anvers* [1], nous ne trouvons plus chez le fils ces sujets moralisateurs à haute portée sociale ou philosophique, dont nous avons constaté la présence dans l'œuvre de son père. La satire vulgaire de la vie journalière lui fait place, et cette satire s'applique surtout à l'homme du commun et au paysan, parce que c'étaient les seuls que l'on pût alors attaquer et ridiculiser impunément. Dans le fantastique, nous retrouvons la même tendance à l'aberration et au drôle, mais n'ayant plus comme correctif une intention moralisatrice ou didactique.

A son école, la grossièreté de l'exécution [2] alla bientôt de pair avec la grossièreté de la pensée, qui semble remonter le

[1] Max. Rooses, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*. Gand, 1879, p. 125.

[2] Cette réputation de peintre inférieur n'a-t-elle pas été exagérée, et ne provient-elle pas de ce que l'on attribue invariablement et *souvent sans preuves*, au fils les œuvres qui paraissent trop mal peintes pour pouvoir être attribuées à Breughel le Vieux?



FIG. 187. — *La Chute des Anges rebelles*, par Pierre Breughel fils dit d'Enfer.

courant du progrès et nous reporter bientôt à deux cents ans en arrière [1].

Ce vide de la pensée, ce recul de la satire philosophique et religieuse s'expliquent aisément par la situation politique et sociale de notre malheureux pays.

Effectivement, la date de la maîtrise de Pierre Breughel le jeune à Anvers coïncide avec la prise de cette ville par Farnèse, après un siège mémorable.

L'inquisition espagnole, qui avait « dégorgé et vuydé le pays de tout ce qu'il y avait de scavant, de bon et de subtil [2] », reprit dans cette ville le cours de ses répressions cruelles avec plus de vigueur que jamais. Les bûchers ainsi que le sang versé à flots eurent bientôt raison de toute velléité de résistance et de toute satire intellectuelle, tant politique que religieuse.

Après la prise de ce dernier rempart de la liberté, dans l'art comme dans la littérature, toute indépendance de la pensée fut bannie.

Ce vide intellectuel que l'on remarque déjà dans les œuvres de Breughel le Jeune, et qui s'accentua chez la plupart des autres peintres de son époque, s'explique fort bien dans de pareilles circonstances.

La satire religieuse et politique n'était pas morte cependant, mais les artistes qui s'adonnèrent à ce genre, se sentant en danger, durent prendre, pour la plupart, le chemin de l'exil.

Ce furent surtout les *jetons satiriques* du temps de Philippe II (1555-1598) qui, par leurs formes réduites, purent encore pendant un certain temps circuler en cachette dans notre pays.

[1] Max. Rooses, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* Gand, 1879, p. 126. « Wy hebben in den laatsten vertegenwordiger der School, de lompheid der penseeling zien beantwoorden aan de lompheid der opvatting en de kunst op de doeken van den Jongeren Pieter Breughel den stroom der tyden zien heropvaren, en barbaarscher worden, dan zy het twée hondert jaren vroeger was. »

[2] *Mémoires de Gérard de Vivere,* professeur à Gand au XVIe siècle.

Quelques exemples pris au hasard parmi les curieux jetons conservés par un collectionneur gantois [1] peuvent nous donner une idée de ce genre de satire qui emprunte à l'époque où ils furent émis une portée dramatique saisissante.

Le premier de ces jetons porte le millésime de 1578. Sur l'avers, on voit le prince d'Orange, sous la forme de David, aux prises avec le géant Goliath, qui symbolise la puissante Espagne.

Le sujet porte en exergue le verset 10 du psaume LXXXVI :

IU SOLUS DEUS, ET MAGNA FACIS.

« Vous seul êtes Dieu et faites des miracles. »

Le revers montre un combat satirique entre un goret espagnol et le lion néerlandais, et autour :

FIDE DOMINO, ET IPSA EFFICIET, 1578.

« Confiez-vous en Dieu, Il le fera » (verset 5 du Psaume LXXXVII [2]).

Le deuxième jeton représente :

« D'un côté un homme d'arme, la massue à la main, qui oblige un chien à dévorer son vomissement. » La devise suivante l'entoure :

POTIUS MORI, QUAM UT CANIS AD VOMITUM.

« Plutôt mourir, plutôt que de retourner comme un chien à son vomissement. »

Sur l'autre face, le tyran est percé par une flèche venue du ciel, ce qui permet au chien de s'échapper. On lit en exergue :

PERDE, QUI CONTRISTANT ANIMAN MEAM.

« Exterminez ceux qui contristent mon âme [3]. »

[1] Ces jetons ont été décrits par leur propriétaire, M. Mac Leod, dans une brochure récente intitulée : *Onze munten en penningen*. Gand, 1900.

[2] Ce jeton est décrit dans le *Nederlandsche Historipenningen*, 1723, vol. I, p. 249.

[3] Ce jeton est décrit dans le *Nederlandsche Historipenningen*, 1725, vol. I, p. 298.

Un troisième jeton de cette collection est daté de 1588 et fut frappé à l'occasion de la destruction de l'*Armada* espagnole.

D'un côté, on voit un groupe composé d'un homme, d'une femme et de deux enfants à genoux et les mains jointes, remerciant Dieu dans leur reconnaissance.

La devise porte :

HOMO PROPONIT, DEUS DISPONIT, 1588.

« L'homme propose et Dieu dispose. »

Au revers, on voit un navire espagnol en perdition, dont l'arrière s'écroule. On lit en exergue :

HISPANIS FUGIUNT EN PERCUNT NEMINE SEQUENTI.

« Les Espagnols fuient et se perdent là où il n'y a pas de persécuteur [1]. »

J'ai pu voir au Cabinet des estampes d'Amsterdam une gravure anonyme éditée en 1560, qui nous prouve que quelques-uns de nos artistes du XVI[e] siècle osèrent attaquer la religion catholique dans les cérémonies les plus vénérées de son culte. Elle porte en français et en flamand quelques lignes explicatives. Son faire et son titre bilingue : *De misse der Ypocriten, la messe des Hypocrites* (sic), dénotent une origine nationale des plus probables [2].

Elle représente un prêtre à tête d'âne qui dit la messe au pied d'un autel où se trouve placé *saint Judas* portant la couronne pontificale et les clefs de l'Église, ainsi qu'une bourse bien garnie. A l'avant-plan, à gauche, deux vieux et deux jeunes ânes chantent en lisant leur livre d'heures, tandis qu'à droite un autre âne joue de l'orgue. Cette gravure est excessivement rare [2].

Le Cabinet des estampes à Leyde possède une satire de la

[1] Ce jeton est décrit dans le *Nederlandsche Historipenningen*, 1723, vol. I, p. 392, et MAC LEOD, *Onze munten en penningen*. Gand, 1900.

[2] Elle est citée dans F. MULLER, *Beredeneerde beschryving van Nederlandsche historieplaaten, spotprenten, etc.*, t. IV, p. 52, n° 443 (B).

Confession datant de la même époque; c'est encore par les animaux que nous la voyons représentée.

Quelques moutons vont à confesse près d'un loup qui a pris les vêtements d'un moine [1].

L'inscription suivante se trouve au bas de l'estampe :

Wat bebben wy arme schapen gedaen,
Dat wy by den wolf te biechten ghaen [2].

« Qu'avons nous fait pauvres moutons?
C'est près du loup que nous allons à confesse. »

Martin de Vos, d'Anvers (1532-1603), dont on connaît la grande et curieuse *Tentation de saint Antoine* au Musée de sa ville natale, montre encore dans cette composition étrange la continuation des conceptions infernales et bizarres, ainsi que des réminiscences certaines du genre satirique flamand tel que le comprirent Jérôme Bosch et Pierre Breughel le Vieux.

A côté de cette œuvre satirique, d'une portée assez anodine, on connaît de lui une *Allégorie de la Pacification de Gand* gravée et conservée au Cabinet des estampes d'Amsterdam. Cette œuvre présente un caractère à la fois satirique et politique. Elle se trouve décrite, comme les précédentes [3].

Dans une intéressante étude de M. Éd. Fétis : *Quelques mots sur l'allégorie* [4], l'auteur nous rappelle que Martin de Vos mit en scène, lui aussi, les divers tempéraments humains, et qu'il caractérisa le *Flegmatique*, le *Sanguin* et le *Colérique* d'une façon plus ou moins satirique et amusante; quant à la *Mélancolie*, elle fut symbolisée par une jeune fille à l'air triste et ennuyé, à laquelle un cavalier présente de riches

[1] Ce souvenir du roman du Renard est à noter.

[2] F. Muller, *Beredeneerde beschryving van Nederlandsche historieplaaten, spotprenten, etc.*, cite cette estampe, p. 53, t. IV, n° 443 (C).

[3] Id., *ibid.*, t. IV, p. 77, n° 723 (D).

[4] *Bull. de l'Acad. roy. de Belgique* (Classe des beaux-arts), 1901, n° 11, p. 1228.

bijoux qu'elle ne daigne pas même regarder; ce qui, dans la pensée de l'artiste, nous offre l'exemple le plus frappant de l'état de mélancolie où peut se trouver une jeune fille.

Une autre gravure, appartenant au genre à la fois satirique et politique, conservée au Cabinet des estampes d'Amsterdam, présente un grand intérêt au point de vue de nos peintres flamands peu connus du XVI[e] siècle. Elle est l'œuvre d'un artiste gantois, Jacques Horenbault, et porte le millésime de 1608[1].

Cette estampe curieuse représente deux débauchés ivres, sortant chassés, l'un d'eux en chemise, d'un mauvais lieu. Au milieu de la place, des soldats dorment; parmi eux, un noble ou un patricien adore une image sur le socle de laquelle sont inscrits les noms de *Maers*, *Luther*, *Calvin* et *Menno*. Au milieu de la composition se trouve un chariot chargé de foin, que des diables distribuent aux gens qui les environnent. La composition, très diffuse, comprend d'innombrables figures, groupées en divers sujets accessoires ayant presque tous une portée satirique.

Comme on a pu le deviner déjà, nous sommes en présence d'une satire dirigée contre les adeptes de la religion réformée. Elle porte d'ailleurs l'approbation de la censure.

Jacques Horenbault ou Horenbout appartenait à une famille gantoise qui fournit une nombreuse lignée d'artistes; ceux-ci se succédèrent pendant une longue période de temps; les premiers apparaissent dès le XV[e] siècle.

C'est à ce même Jacques Horenbault que nous devons le plan de Gand, considéré comme un de ses chefs-d'œuvre, et portant le millésime de 1619[2].

Un triptyque pour ainsi dire inconnu de Corneille Horenbault présente le plus grand intérêt pour l'histoire de l'art satirique au XVI[e] siècle.

[1] F. Muller, *Beredeneerde beschryving der Nederlandsche historieplaaten, spotprenten, etc.* Amsterdam, n° 1118 (A).

[2] Ce plan est conservé aux archives communales de Gand (*Dictionnaire des peintres*, de Siret).

Cette curieuse satire de la Réforme se trouve à l'Église de la Présentation (petit Béguinage) à Gand. Quoique datée de 1595, on y retrouve, chose rare, l'ordonnance et le sentiment de nos peintres de retables les plus primitifs. Sa disposition, présentant au centre la fontaine de vie symbolique, au-dessus la Trinité, plus bas les bienheureux et à terre les humains, rappelle jusqu'à un certain point la composition du célèbre polyptyque des frères van Eyck, qui se trouve à la cathédrale de cette même ville. La signature du peintre est écrite sur la fontaine au centre du tableau : CL. v. HORENBAULT.

Sa description complète serait trop longue à faire ici ; nous ne nous occuperons que de la partie de droite du tableau (à la gauche de la fontaine), qui abonde en épisodes satiriques et diaboliques.

Nous y voyons la foule des hérétiques, schismatiques et renégats, à genoux et tournant le dos à la fontaine de vie d'où jaillit en flots rouges le sang du Rédempteur, dont s'abreuvent les saints et les croyants, mais qui se détourne d'eux.

La foule maudite, parmi laquelle on compte des rois (Henri VIII ?), des prélats, des moines [1] (Luther) ainsi que des personnages en costumes orientaux, se prosterne devant une boutique en plein vent, où une figure à double face distribue les honneurs et la fortune sous forme de colliers, bourses et joyaux divers, à ceux qui viennent l'adorer. Le devant de cette figure étrange présente l'aspect d'une femme charmante, dont l'origine diabolique est cependant visible par ses griffes, qui sont coquettement dorées, et par sa face postérieure, que l'on entrevoit également, et qui nous montre une forme de démon des plus hideuses à contempler. Cette femme infernale est assistée par un démon à l'expression ironique, qui tient une caisse remplie d'or et distribue des bourses pleines du même métal.

Sur les rayons de l'échoppe, on lit les noms de *Mahomet*, *Calvin*, *Menno*, *Luther*, etc. Sous la table servant de comptoir,

[1] Le nom de Luther est inscrit sur la ceinture d'un de ces moines.



Fig. 188. — *Tabula isinaria, Incide Saeculi, vivum exemplum*, par Isaac Duchemin de Bruxelles.

un démon affreux, à corps de dragon, rappelant les plus terribles conceptions du moyen âge, semble se rire de ceux qui viennent ainsi se perdre à son profit. Au-dessus de l'échoppe se trouve l'inscription flamande suivante :

Compt al by
en coopt my [1]

La partie satirique est complétée par des démons, tous ornés de la large fraise ou collerette à tuyaux, qui volent au-dessus de la foule, à qui ils distribuent d'autres fraises de la même forme, ainsi que des emblèmes du pouvoir ou de la fortune, prix de leur perte éternelle.

Il est à remarquer que les fidèles, à genoux à droite de la fontaine, portent tous une petite fraise analogue à celle que l'on remarque sur le portrait du duc d'Albe au Musée de Bruxelles; tandis que les hérétiques sont tous gratifiés de larges collerettes. Ce qui ferait supposer que c'est à la dimension de cette partie du vêtement que catholiques et réformés se reconnaissaient à la fin du XVI[e] siècle.

Parmi les gravures satiriques et politiques rares de la fin du XVI[e] siècle conservées en Belgique, il faut citer celle intitulée : *Tabula isinaria*, *Inciae Saeculi*, *vivum exemplum*, reproduite figure 188 [2].

Cette estampe, qui nous offre une apologie ironique de l'âne, nous montre, en un exemple frappant, ce qu'étaient devenus à cette époque, grâce à la censure, les arts libéraux dans notre malheureux pays.

On voit un âne, à l'avant-plan, piétinant, à gauche, des instruments de mathématiques et de géométrie, tout en lançant une ruade dans une grande sphère céleste. Plus loin, un autre mord et écrase de son sabot divers instruments de musique; un autre encore arrache d'un chevalet le modèle

[1] Venez tous, et achetez-moi.

[2] Cette gravure n'est pas citée par F. Muller, *Beredeneerde beschryving van Nederlandsche historieplaaten*, *spotprenten*, etc. Amsterdam.

gravé qui doit inspirer le peintre; on voit aussi d'autres ânes s'en prendre aux plantes et au fourneau du médecin et du chimiste, détruire des merveilles d'horlogerie ou se vautrer et écraser la science et les lettres symbolisées par des livres et des manuscrits. Deux ânes ailés ont remplacé Pégase. A droite de la composition, l'âne triomphant et adulé est entouré par de jolies femmes qui le lavent et le parfument, aidées par les anciens prêtres des faux dieux.

Dans le fond du tableau, sous un portique, les arts libéraux, au nombre de sept, personnifiés par des nymphes, déplorent ce triomphe honteux et assistent navrés à la destruction générale [1].

Cette gravure rarissime est signée de la façon suivante :

> *Isaacus Ducheminius Bruxellenjis, Joanis Vesontiny Caroli Quinti Imp. Horologiarij. F. invenit, pinxit et scalpsit* (sic) *Coloniæ,*

et porte le millésime de 1582.

Cette signature est précieuse, car elle nous fait connaître une œuvre inconnue et peut-être unique d'Isaac Duchemin, graveur, né à Bruxelles au commencement du XVI[e] siècle. Quoique considéré comme un de nos artistes les plus habiles, jusqu'à ces derniers temps, ce graveur est resté inconnu et son nom ne se trouve dans aucun dictionnaire. Jusseli le cite cependant dans son catalogue sous son nom latinisé de *Duchemius*, sans ajouter d'autres renseignements. C'est grâce à M. Fétis, lors de ses recherches sur Adrien De Weert, qu'on retrouva trois de ses gravures. Une *Résurrection* signée Du Chemi(n)us Bruxellensis ainsi qu'une *allégorie* et un *portrait* du poète Van der Noot, également signés [2]. On pense qu'il vivait en exil et que c'est pour cette raison qu'il ajouta à son nom celui de sa ville natale.

[1] On sait qu'au moyen âge les arts libéraux étaient au nombre de sept : La *grammaire*, la *rhétorique*, la *philosophie*, l'*arithmétique*, la *géométrie*, l'*astronomie* et la *musique*.

[2] Ces deux œuvres sont signées respectivement J. Du Chemi(n)us et Isaak Du Chemin sculpsit.

Une de ses œuvres porte le millésime de 1590 et l'indication qu'elle fut gravée à Cologne.

L'inscription latine portant la signature du *Triomphe des ânes*, dont nous avons vu le texte, peut se traduire ainsi :

Isaac Duchemin bruxellois, fils de Jean de Besançon, horloger de l'empereur Charles-Quint, a inventé, peint et gravé (cette planche) à Cologne, 1582 [1].

Nous y apprenons tout d'abord qu'Isaac est fils de Jean Duchemin, natif de Besançon, et horloger de Charles-Quint, et que c'est lui qui apprit probablement à ce prince l'horlogerie, qui lui devint une distraction si précieuse au couvent de Saint-Just. Ceci nous explique aussi comment il se fait que Duchemin place, contre l'usage, l'horlogerie parmi les arts libéraux. Nous apprenons en outre que ce graveur distingué était peintre et qu'il peignit notamment la *Tabula asinaria, etc.*, car l'inscription dit qu'il a non seulement inventé et gravé cette œuvre, mais qu'il l'a aussi reproduite en peinture.

La date de 1582 et l'indication de Cologne comme son lieu d'habitation à cette époque, viennent confirmer la supposition de M. F. Stappaert, auteur de la notice sur Duchemin dans la *Biographie nationale*, qui croit qu'il se trouvait à Cologne en 1590, et qu'il exécuta la plupart de ses œuvres en exil ; ce qui était d'ailleurs prudent pour un artiste satirique lorsqu'il ne désirait pas encourir les châtiments que la censure lui aurait à coup sûr infligés. La gravure est accompagnée d'un long pamphlet en vers latins, donnant l'explication complète de cette satire ; il est signé

STVELLEM
83745621

Ce qui donne, en rangeant les lettres selon les chiffres correspondants, METELLUS, pseudonyme qui m'est inconnu jusqu'ici.

[1] Cette *Tabula asinaria, Incitiae saeculi, vivum exemplum,* appartient à M. Van Asche, architecte à Gand. La Bibliothèque royale de Bruxelles n'en possède pas d'exemplaire.

Cette composition satirique, mettant en scène des ânes, semble une continuation des satires animales dont nous avons constaté la faveur chez nous dès le haut moyen âge.

Déjà parmi les illustrations de la *Nef des fous* de Sébastien Brand (édition de Badius Aschensius), au chapitre : *de fortune multabilitate*, figure une roue de fortune où des ânes montent et descendent selon les caprices d'une main mystérieuse sortant d'un nuage (fig. 189).



Fig. 189.

Ce même genre satirique mettant en scène des ânes, acteurs principaux de la *Messe des hypocrites* dont nous avons vu la description plus haut, se continua jusqu'au XVIIe siècle. Une curieuse estampe flamande de cette époque représente un étudiant en philosophie aux prises avec les difficultés de diverses formes de syllogismes. Il trébuche et tombe sur celui qui porte le titre de *non fiat*. Au bas de l'édifice compliqué formé par les nombreux syllogismes, dont les colonnes trempent dans l'eau, nous voyons quantité d'ânes nageant de tous côtés. Ce sont ceux qui sont tombés du « pont aux ânes »; ils se consolent de leur mieux de leur infortune, l'un en fumant,



FIG. 190. — La *Tyrannie du duc d'Albe* (Zinne prent op Alva 's tyranny of Beclaginghe der neederlandsche verwoestinghe), par Hans Callaert

l'autre en chassant, un troisième tient une raquette de jeu de paume, un autre un violon. Il y en a aussi qui portent le chapeau du courtisan, chaussent les bottes ou portent l'épée du gentilhomme. Il y a l'âne petit maître aux cheveux frisés, l'âne jouant aux dés, aux cartes, au trictrac et surtout l'âne buveur de bière ou de vin, sans compter tous ceux qui, submergés, ne laissent paraître que les bouts de leurs longues oreilles. Cette estampe est signée : *Lovany apud Michaelem Haye prope predicatoris hybernos*. Elle fait partie, comme la précédente, de la collection de M. Van Asche, de Gand.

Les Cabinets des estampes d'Amsterdam et de Leyde possèdent plusieurs exemplaires de gravures de ce genre (*Historieplaten en spotprenten*) [1].

La figure 190 donne la reproduction d'une gravure satirique historique du plus haut intérêt, dont l'original se trouve dans la collection de gravures de M. Mac Leod à Gand.

Nous y voyons la *Belgia*, personnifiée par une jeune et belle femme désespérée, que quatre soudards espagnols violentent de la façon la plus cruelle. L'un lui arrache brutalement son opulente chevelure dénouée ; un autre lui enlève violemment ses vêtements ; un troisième lui arrache le cœur tandis que le quatrième paralyse les efforts qu'elle fait pour se défendre.

A droite, l'*Avaritia*, sous les traits d'une vieille femme, met dans un coffre-fort tout l'or monnayé qui lui a été volé, tandis qu'à gauche, *Ambitio* se pare de ses autres dépouilles les plus précieuses.

Dans le fond de la composition, on voit des ruines, tandis que l'incendie dévore les villages et les bourgs jusqu'ici épargnés ; à gauche, la soldatesque pille et maltraite les habitants.

Dans le haut, *Fiducia* tâche de renouer le lien qui réunissait les provinces, représentées par leurs blasons, que des démons emblématiques s'efforcent de maintenir séparés.

Peut-être doit-on identifier cette estampe avec le n° 520 de

[1] F. MULLER, *Beredeneerde beschryving der Nederlandsche historieplaaten, etc.* Amsterdam.

la *Beredeneerde beschryving, etc.*, de F. Muller [1], catalogué et décrit sous le titre : *Zinne prent op Alva 's tiranny of Beclaginghe der neederlandsche verwoestinghe, etc.* (Door Hans Callaert).

L'auteur, cité plus haut, attribue à cette œuvre la date de 1567, c'est-à-dire une époque où Breughel vivait encore. On y reconnaît d'ailleurs l'influence de notre grand satirique, et elle rappelle peut-être le genre de quelques-uns de ces dessins détruits peu de temps avant sa mort.

Nous avons signalé déjà le haut intérêt que présente, au point de vue de l'art satirique flamand, le *Recueil de pièces facétieuses et bouffonnes* de l'abbé de Marolles, conservé au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de Paris, toutes datant de 1500 à 1630 [1]. Nous y trouvons effectivement quantité de pièces rares, la plupart inconnues chez nous. Parmi celles-ci, je citerai : une estampe unique représentant la *Mappemonde coiffée du bonnet des fous; Les gras et les maigres* [2], gravés par M. De Vos (Anvers, 1532-1683), dont on connaît la signature satirique; *Le mary fessé*, par Savery (Courtrai, 1576-1639) [3], *Le Bordeau*, par Corneille Van Dalen, qui florissait vers 1590.

Puis une quantité d'estampes anonymes parmi lesquelles : *La ceinture de chasteté; La lutte pour la culotte; La braguette; Le Priape*, qui, en grande partie, présentent les caractères de la satire flamande la plus osée.

Le graveur Hieronimus Wierickx, d'Amsterdam (1550-1617), semble s'être inspiré également dans nombre de ses œuvres du genre de Breughel le Vieux, dont il présente parfois dans ses estampes des réminiscences curieuses. Quoique vivant tout

[1] F. Muller, *Beredeneerde beschryving der Nederlandsche historieplaaten, spotprenten, etc.* Amsterdam, p. 63, nº 520.

[2] Voir le *Catalogue du Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de Paris. Littérature et fictions diverses,* par le conservateur M. Bouchat, p. 301.

[3] Ces compositions des Gras et des Maigres furent probablement inspirées par les sujets analogues de Pierre Breughel le Vieux décrits plus haut.

à la fin de la Renaissance, on sent en lui un artiste encore influencé parfois par le souvenir du moyen âge.

On connaît de lui un *Exorcisme* où l'on voit, selon la tradition primitive, les démons, chassés du corps du possédé, s'échapper par la fenêtre sous la forme de petits dragons ailés.



Fig. 191.

Le démon du moyen âge apparaît encore dans la scène du Pendu (fig. 191) ainsi que dans la gravure représentant un *Enfer*, et surtout dans une *Tentation de saint Antoine*, où l'artiste se montre le digne continuateur de J. Bosch et de Breughel le Vieux. Ses démons, constitués par diverses parties d'animaux, notamment un petit monstre à droite en forme de crapaud,

rappellent certains personnages fantastiques de la *Chute des anges rebelles* de Breughel d'Enfer au Musée royal de Bruxelles (fig. 187).

Parmi les autres sujets satiriques familiers rappelant Breughel le Vieux, reproduits par la gravure, il faut citer à Amsterdam : *Het bedorven huishouden* (la maison mal tenue), où nous voyons un cordonnier paresseux mangeant et buvant devant son établi. Tandis que sa fille chante et que ses apprentis se querellent, sa femme, fort animée, semble gronder tout le monde. Cette gravure porte quatre vers commençant par ces mots :

Nu vrouwe gij kijft ons al te vroeg...

(Gravée par P. van den Borcht, elle a été éditée par la boutique des Quatre-Vents.)

Carl van Mander, né à Meulebeke près Courtrai (1548-1606), a, lui aussi, voulu s'essayer dans le genre de Breughel. On lui doit une kermesse intitulée *der bouren* (sic) *kermis*, qui fut gravée et porte une inscription commençant par ces mots : « Nu laat ons wesen fraie en fris ... » [1].

Ces derniers artistes marquent la fin du genre satirique à l'époque de la Renaissance proprement dite.

[1] Cette estampe est citée par F. Muller, *Beredeneerde beschryving der Nederlandsche historieplaaten, spotprenten*, etc. Amsterdam, t. IV, p. 109, nº 1118 (N).

CHAPITRE XVII.

Les continuateurs de Breughel et les « petits-maîtres » du XVII[e] siècle. Fin du genre satirique dans la peinture flamande au XVIII[e] et au XIX[e] siècle.

David Vinckenbooms. — Le *Golgotha.* — La *Kermesse de village,* à Berlin. — *Carnaval sur la glace,* à Munich, à Florence, etc. — Gravures satiriques. — *Volks muziek.* — *De spot met den Oorlog,* etc. — Nieulant. — J. Callot. — David Teniers le Vieux. — *Les kermesses et la Tentation de saint Antoine,* à Berlin. — David Teniers le Jeune. — Les *Sociétés.* — Les *Cinq sens,* à Bruxelles. — Les paysans de Teniers comparés à ceux de Breughel. — Situation du pays. — La censure. — Plaire aux yeux et épanouir les rates. — Satire du paysan et de l'homme du commun seule permise et sans danger. — Scènes animales. — Le genre fantastique au XVII[e] siècle. — Les représentations religieuses. — *Séances d'alchimie.* — *Sorcières.* — *Tentations de saint Antoine.* — Les *bras partijen.* — Le rustre chez les petits-maîtres. — Van Thulden, *Noce flamande,* à Bruxelles. — Rijckaert, *Comme les vieux chantaient,* à Dresde. — Schoevaerts. — J.-C. van Eyck. — Adrien Brauwer, *Rixe de paysans ivres,* à Munich. — Jos. Craesbeek. — Expression. — *Un déjeuner,* à Vienne. — Tilborgh. — Le même genre chez les auteurs dramatiques. — Jordaens, Scènes de la vie intime. — *Fête des rois.* — *Concert de famille, etc.* — *Le Satire et le paysan.* — Rubens. — Sa *Kermesse flamande.* — Sujets champêtres. — Sujets diaboliques et fantastiques. — Micheau el Beschey au XIX[e] siècle. — Fin du genre satirique de Breughel. — L'art moderne. — Le genre de Breughel renaîtra-t-il?

Parmi les peintres qui continuèrent au XVII[e] siècle les traditions et la manière de composer de Breughel le Vieux, il faut citer tout d'abord le peintre malinois David Vinckebooms, qui naquit en 1578 et mourut à Amsterdam en 1629. On sait qu'il excella dans le paysage où il sut être personnel, mais que dans ses figures aux colorations plutôt criardes, il s'inspira incontestablement de notre grand créateur de scènes champêtres et de mœurs villageoises.

Le *Golgotha* du Musée de Munich, qui rappelle jusqu'à un certain point un des chefs-d'œuvre de Breughel le Vieux,

le *Portement de croix* de Vienne, doit être considéré comme son chef-d'œuvre.

Dans l'une comme dans l'autre composition, on voit le cortège du supplice du Christ se déployer en une infinité de figures, où l'on remarque des épisodes nombreux, souvent tout à fait inutiles au sujet, disposés chez l'un comme chez l'autre dans un paysage immense. Plusieurs autres compositions, même parmi les plus importantes, rappellent également des sujets souvent traités par Breughel, qui semble l'avoir singulièrement inspiré.

Parmi ces sujets, il faut citer les *Kermesses de village*, de Berlin et de Munich, ainsi qu'une *Fête villageoise sur une pelouse*, à Dresde, et des *Pauvres estropiés* recevant des secours devant la porte d'un couvent [1]. *Une foire au village* orne le musée de Hambourg; *Un Carnaval sur la glace*, celui de Munich, et des *Personnages dansant sur la glace*, celui de Florence.

Le musée d'Anvers possède de Vinckenbooms un de ses meilleurs tableaux, dans le genre fête populaire : c'est une *Kermesse aux environs d'Anvers*.

On peut facilement y constater des réminiscences nombreuses et incontestables de notre grand peintre satirique flamand. On y remarque notamment de nombreux villageois dansant ou attablés au cabaret, des boutiques foraines et des représentations populaires, rappelant celles de la *Kermesse d'Hoboken*, dont nous avons vu la reproduction figure 160. A droite, au fond, une rixe et divers autres épisodes plus ou moins satiriques, familiers aux compositions du maître, rendent la similitude encore plus complète. On sait qu'il existe de ce tableau, gravé par Nicolas de Bruyn [2], une copie ancienne au musée de Bruges.

David Vinkenbooms s'inspira aussi des gravures satiriques et moralisatrices de Breughel le Vieux, dont il continua le genre.

[1] Le même sujet, exécuté par Vinckebooms, est au Musée de Stockholm.

[2] On connaît d'autres estampes anciennes exécutées d'après ce tableau.

Parmi ses œuvres gravées, il faut citer une *Satire de la mauvaise éducation*, portant pour devise

Ongebonden jeucht
Selden ouders vreucht,

qui se trouve au Cabinet des estampes à Amsterdam. On y voit l'intérieur d'une maison patricienne; à droite se tient le maître du logis; il est dans une galerie ouverte au-dessus de laquelle on remarque un bouclier portant la devise : *niet zonder loon* [1]; il montre à sa famille des sacs pleins d'argent. Près de lui sont groupés sa femme avec son nourrison ainsi que leurs autres enfants grands et petits, qui jouent entre eux. Dans le lointain, un voyageur tombe avec son cheval sur la route, formant ainsi un contraste voulu avec le calme de l'heureuse famille à l'avant-plan.

Le Cabinet des estampes de la Bibliothèque royale de Bruxelles est très riche en compositions gravées d'après notre peintre malinois. Elles sont trop nombreuses pour les passer ici toutes en revue. Il suffira de citer les plus intéressantes au point de vue qui nous occupe. Parmi celles-ci, notons : le *Nid dérobé*, où nous voyons deux paysans suivre des yeux un jeune garnement dérobant un nid dans un arbre, tandis qu'un petit voleur profite de leur inattention pour puiser dans l'escarcelle de l'un d'entre eux. Ce sujet a été reproduit en petit avec des variantes qui lui donnent une portée antireligieuse, car le jeune filou s'y trouve remplacé par un moine qui, lui aussi, plonge la main dans une bourse pleine. Cette composition est signée P. V. B (oms) et a été gravée par Visscher. Une série de mendiants joyeux ont été exécutés en 1608. L'une des estampes porte une légende commençant par ces mots :

De sieckgens zijn seer verblijt
De trommel sijt den reppen...

[1] Rien sans sa récompense.

Une autre avec un aveugle jouant de la vielle :

> Siet hoe jorden luystert
> Naer de blindemans' lier...

Une scène prenant à partie les oppresseurs de nos paysans et montrant des sentiments analogues à ceux que nous avons observés chez Breughel le Vieux, se trouve au même dépôt.

Nous y voyons des gentilshommes avec leurs femmes et leurs enfants installés chez un paysan, où ils font bombance à ses dépens. L'épée ou le poignard à la main, ils se font servir par un malheureux à genoux, tandis que sa femme, coiffée de la cape des fous, fuit terrorisée. Une scène de brigandage dans un paysage, gravée par Londerseel, a une portée analogue.

Une boutique de barbier présente également une partie satirique et politique; on y voit un mouton rasé de près, en présence de diverses personnes. Une légende accompagne ce sujet :

> Comt Heer en cnaep tot dat' hier vol is,
> Ic scheer het schaep nae datter wol is.

Cette estampe porte le millésime 1605 et les signatures de P.-V. Boins (*sic*) et Visscher.

Bien d'autres graveurs reproduisirent ses compositions, qui eurent d'ailleurs le plus grand succès. De Bruyne en grava plusieurs et en composa lui-même, dans lequelles on reconnaît également la tradition de Breughel le Vieux. Le Cabinet des estampes à Bruxelles possède une belle série de ses compositions illustrant des sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament, où nous trouvons cette influence des plus visibles. Parmi celles-ci, il faut citer deux planches sans titre avec un crocodile suspendu et des gamins jouant; le *Massacre des innocents;* le *Golgotha,* le *Christ présenté au peuple;* le *Cavalier et la mort*, etc.

Dans une autre composition gravée, nous voyons des *paysans buvant* en plein air, tandis que *des mendiants,* trois hommes et deux femmes, dansent en rond.

Cette estampe, éditée par C.-J. Visscher et probablement

gravée par P. Serwouters, porte une inscription commençant par ces mots :

> Deesen ombeschaemden hoop,
> Dees leege bedelbroeken...

Le catalogue de F. Muller cite également diverses gravures satiriques, notamment les n[os] 1713 et 3201, portant le titre : *De spot met d'Oorlog*, exécutées d'après des œuvres de Vinckenbooms.

Le n° 1118 (T) notamment, intitulé *Volks musiek*, qui appartient au même genre et signé Vinckeboins (*sic*), a été édité par C.-J. Visscher.

C'est probablement à l'époque où il habitait déjà la Hollande que notre peintre fit des compositions satiriques dirigées contre les moines, notamment une paraphrase de l'estampe de Breughel, la satire des *Mauvais bergers*, dont nous avons vu plus haut la reproduction.

Comme dans l'estampe inspiratrice, nous y remarquons le verset de la Bible de saint Jean, chapitre X : « Ik ben des Schaepstals deur ». Le *Christ, représenté en bon pasteur*, sort également de la bergerie, tandis que des moines cette fois escaladent le toit où ils font des brèches pour ravir les brebis [1].

Cette analogie entre l'art de Vinckenbooms et celui de Breughel le Vieux, à près d'un siècle d'intervalle, mérite d'être notée, car c'est le seul artiste de cette époque qui continua ses traditions anciennes et son genre satirique vraiment flamand. (Il est vrai qu'à Amsterdam, où il passa les dernières années de sa vie, notre peintre malinois se trouvait hors de portée des censeurs ecclésiastiques et de leurs durs châtiments.)

Adrien van Nieulant, né à Anvers en 1590, montre dans son tableau du Musée de Bruxelles, n° 367, un *Épisode de carnaval*

[1] Cette estampe est datée de 1606 et a été éditée par C.-J. Visscher. Elle est, comme les précédentes, renseignée dans la *Beredeneerde beschryving van nederlandsche historieplaaten, etc.*, de F. Muller, Amsterdam, t. IV, supl., n° 431 (A).

sous les murs d'Anvers, où nous voyons, dans un des fossés gelés des fortifications de cette ville, une foule de curieux regardant trois couples de patineurs qui dansent; les dames en brillants costumes, les hommes déguisés en masques italiens [1]. Dans certains des personnages qui se trouvent parmi les spectateurs, on retrouve des réminiscences incontestables des comparses que l'on rencontre généralement dans les compositions analogues du peintre-graveur français Jacques Callot, né à Nancy (1592-1635), qui lui aussi s'inspira des œuvres de notre grand satirique flamand Pierre Breughel le Vieux [2].

Dans son ouvrage sur la *Caricature sous la réforme et la ligue*, M. Champfleury [3] est très affirmatif à cet égard : « Ceux qui connaissent les vieux maîtres flamands, Jérôme Bosch, Breughel le Drôle, Théodore de Bry, savent d'ailleurs combien Callot a emprunté à leurs planches de détails pour sa *Tentation de saint Antoine*. Ceux-là, les peintres flamands du XVI[e] siècle, étaient pleins d'imaginations compliquées, débordantes, confuses. Travailleurs infatigables, ils avaient bourré leur grange d'un tel amas de drôleries, de rêves fantastiques, de symboles étranges, que les artistes qui leur succédaient y trouvaient tous à puiser ».

David Teniers le Vieux (Anvers 1582-1649) continua la tradition des sujets familiers de Breughel le Vieux, mais en apportant dans leur exécution un peu du faire d'Uzheimer de Francfort, qu'il rencontra lors de son voyage en Italie. Il subit aussi l'influence de Rubens dont on dit qu'il fut l'élève.

David Teniers (père) peignit les *Sept œuvres de Miséricorde*, sujet également traité par Breughel le Vieux. Cette peinture se trouve à l'église de Saint-Paul à Anvers. D'après M. Mantz [4], « il faut voir dans ce tableau, médiocre peut-être, mais à coup

[1] Voir G. Lafenestre, *La Peinture en Europe. La Belgique*. Paris, p. 68.

[2] E. Meaume, *La vie et les œuvres de Jacques Callot*.

[3] Champfleury, *La Caricature sous la Réforme et la Ligue*.

[4] Paul Mantz, *Histoire des peintres*. — G. Lafenestre, *La Peinture en Belgique*. Paris, p. 273.

sûr intéressant, une production très inspirée de la nouvelle manière de Rubens à l'époque où, tout resplendissant de soleil italien, le maître rentre glorieux à Anvers, c'est-à-dire au commencement de 1609 ».

Dans le genre foires, kermesses, sociétés joyeuses, riant et chantant au soleil, il est le continuateur de Breughel, tout en faisant pressentir son fils, dont la réputation devait éclipser si complètement la sienne.

Malheureusement la plupart de ses tableaux, appartenant déjà au genre spécial dans lequel David Teniers le Jeune devait exceller, se trouvent à l'étranger. Parmi ceux-ci, il faut citer : deux *Kermesses villageoises*, à Dresde; *un Médecin assis, une bouteille à la main,* à Florence; deux *Tabagies*, à Stockolm, et une *Tentation de saint Antoine*, à Berlin. Cette dernière œuvre nous le montre continuant le genre fantastique de Breughel et de J. Bosch, pour lesquels nos compatriotes se montrèrent toujours si portés.

Le Musée de Bruxelles ne possède de lui que les figures dont il anima un paysage probablement peint par van Artois.

Un autre tableau : *Une Guinguette*, de la collection du duc d'Arenberg, signé David Teniers, nous montre, dans une cour, un couple dansant au son d'une cornemuse dont joue un ménétrier monté sur un tonneau, tandis qu'un autre couple sort par une porte, et çà et là d'autres paysans, paysannes et servantes attablés, rappelant déjà les sujets analogues qui firent le succès de son fils.

David Teniers le Jeune (Anvers, 1610-1690) le plus connu de nos petits maîtres flamands, fut longtemps considéré avec Rubens et Van Dyck comme une des trois personnalités artistiques composant la trilogie la plus glorieuse de l'Ecole flamande. Malgré son talent incontestable, il y a certes à en rabattre, car les connaisseurs les plus autorisés, tels Wilhem Bode [1], A. Philippi, etc., lui préférèrent non sans raison les

[1] A. Philippi, *Rubens und die Flämlander*. Leipzig, 1900, p. 198.

œuvres plus sincères et plus vraies d'Adrien Brauwer. Il faut avouer que Teniers, dans ses paysans abâtardis, aux proportions courtes, aux articulations presque figées, aux expressions banales, toujours les mêmes, ne rend pas l'apparence réelle de nos robustes villageois flamands, que Breughel, avec ses moyens techniques primitifs, Rubens et Jordaens dans leur exécution prestigieuse, surent nous représenter exubérants de vie, de force et de santé.

David Teniers (le Jeune) fut le continuateur de son père en interprétant d'une façon nouvelle le genre populaire, débarrassé de toute note attristante. Ce genre ainsi compris devait nous fournir une série de sujets gais et humoristiques, faits pour orner les salons distingués et séduire les amateurs riches de son époque, peu portés vers les sujets réalistes mettant en scène le triste étalage des misères humaines et les revendications sociales inopportunes. On croirait même que dans les œuvres de Teniers, les personnages, quoique peints avec une science et un charme indéniables, ne furent pas toujours exécutés d'après nature. On sait d'ailleurs qu'à la fin de sa carrière, il se contenta de recopier ses anciennes études, dont il refit nombre de tableaux.

Teniers, peintre de la cour de l'archiduc Léopold, favorisé de la protection de Juan d'Autriche et de la faveur de Philippe IV, roi d'Espagne (on sait que ce dernier remplit une galerie de ses œuvres), anobli en 1663, devait avoir peu de points de contact avec le peuple et le paysan flamand, qu'il voyait le plus souvent du haut de la terrasse de son château des *Trois Tours* (de drie torens) à Perk, près d'Anvers. Aussi, ses premières toiles nous montrent-elles généralement des *Sociétés* ou réunions de personnes de qualité attablées, comme c'est le cas pour les *Cinq Sens* du Musée de Bruxelles [1]. Ce

[1] Ce tableau, n° 462 du catalogue, est signé *D. Teniers Fec.* Le joueur de guitare serait le peintre lui-même; la dame en robe bleue, sa femme. Il existe de nombreuses répliques de ce sujet.

n'est que plus tard, à la vue des chefs-d'œuvre de Brauwer, qui rendit avec tant de vérité et de réalisme la vie des humbles, qu'il s'adonna lui-même, mais sans grande conviction, à ce genre, dont Breughel le Vieux fut le puissant créateur.

Mais quelle différence à moins d'un siècle d'intervalle entre les deux peintres de mœurs qui caractérisèrent le mieux des époques si dissemblables! D'un côté, les mâles rustres de Breughel, tannés par le soleil, dans lesquels semblent revivre les Gueux héroïques qui firent une si rude guerre à l'Espagne; de l'autre, les paysans abâtardis et domptés, qui avaient pris l'humiliante devise :

Die het land heeft,
Die heeft my oock !

(Qui a le pays, m'a aussi.)

Les temps d'ailleurs étaient changés; successivement nos villes les plus turbulentes, Gand, Bruges, Ypres, Louvain, Audenarde, après tant de sang versé, s'étaient endormies dans l'indifférence politique. On aspirait au repos, « repos qui leur fut versé à plein bords par Albert et Isabelle. Ceux-ci recommandaient la douceur aux dépositaires de l'autorité, mais cette douceur avait pour but d'énerver les administrés. Il s'agissait de faire succéder un sommeil paisible à la mâle vigueur jadis déployée par les Belges. Albert et Isabelle s'acquittèrent à merveille de cette mission, et si quelques lueurs traversent les ténèbres qu'on épaississait avec soin, c'est plutôt à l'époque antérieure qu'à l'influence immédiate des archiducs qu'il faut l'attribuer [1] ».

Le monde bourgeois, devenu de plus en plus vulgaire, avait banni comme ridicule toute idée d'art philosophique. La crainte d'éveiller les soupçons de la censure était si grande que,

[1] Ch. Potvin, *Albert et Isabelle; fragments sur leur règne*, p. 5. — Stecher, *Histoire de la littérature néerlandaise en Belgique*, p. 247.

dans la littérature comme dans l'art, on sembla se contenter d'un seul et même but : *Plaire et amuser* [1].

David Teniers et la plupart des peintres de mœurs de son époque satisfirent pleinement à ce programme : ils surent plaire par une technique prestigieuse et épanouir les rates par l'étalage des travers vulgaires de nos paysans, que seuls on pouvait attaquer impunément, en faisant la satire banale de leurs goûts grossiers pour la ripaille et la paillardise, ainsi que celle de leur soif inextinguible.

David Teniers essaie cependant de nous les montrer dans leur intimité familière. Nous voyons nos paysans au marché, nettoyant l'étable, trayant les vaches. Ils lèvent les filets, repassent les couteaux, tirent à l'arc, jouent aux quilles ou aux cartes.

D'autres font la grimace en se faisant panser ou arracher des dents. Ils salent le lard, font des boudins, fument, chantent, dansent ou caressent des filles. Ils boivent surtout, ils boivent en vrais Flamands, et les flots de la bière ingurgitée semblent leur avoir fait oublier leur liberté perdue et leur aveulissement.

Mais que nous sommes loin des âpres satires philosophiques, politiques ou religieuses de nos grands satiriques! Le genre créé par Jérôme Bosch et Breughel le Vieux était mort.

Les scènes animales que Teniers excella à rendre, n'étaient plus, comme chez nos miniaturistes médiévaux, le prétexte de parodies hardies prenant à partie toutes les classes de la société. Ses singes affublés de costumes prétentieux *boivent au cabaret*, comme à Cherbourg, ou *fument dans une taverne*, comme à Munich (fig. 192). On voit *un dîner de singes* à la galerie de Lichtenstein (Vienne) et des *Singes barbiers* faisant la barbe à des chats dans la collection du duc d'Aumale.

Les sujets fantastiques et diaboliques n'avaient pas perdu de leur vogue. Les représentations religieuses ou les mystères figuraient en tableaux vivants dans les processions et existaient

[1] STECHER, *Histoire de la littérature néerlandaise en Belgique*. p. 247.

encore dans les cortèges où l'ancienne démonologie n'était pas oubliée. Un voyageur français du XVIIe siècle, Michel de Saint-Martin [1], ayant assisté à la « carmesse » (kermesse) de Bruxelles, décrit un cortège avec des diableries. « L'Enfer se présenta d'abord, dit-il, aux yeux des spectateurs; il parut sous la figure d'un grand chariot entouré de toiles où étoient dépeints des Dragons et des Serpents, et au-dedans on voyoit des hômes (*sic*) vêtus en Furies (démons) qui jettoient continuellement des fusées en si grand nombre qu'ils sembloient convertir l'air en flâmes (*sic*). »



FIG. 192. — *Singes buvant et fumant à la taverne,* par David Teniers le Jeune (Musée de Munich).

Plus loin, comme dans les mystères médiévaux, « un grand jeune-hôme (*sic*), qui représentoit Saint Michel avec ses deux

[1] M. MICHEL DE SAINT-MARTIN, *Relation d'un voyage fait en Flandres, Brabant, Hainaut, Artois, Cambresis en l'an 1661.* Caen, Marin Yvon, M.DC.LXVII, pp. 228 et suiv. (Bibliothèque royale de Bruxelles).

ailes, une croix au front et l'espée nûe à la main qu'il remuait incessamment en se tournant à droit (*sic*) et à gauche. Il y avoit à ses costés d'autres jeunes homes vestus en Furies, dont les uns combattoient contre luy, les autres dancoient et faisoient diverses postures ».

Dans le cortège figuraient divers animaux de proportions colossales, tels que « Chameaux, Lyons, Eléphans, de grands chevaux et autres bestes représentées au naturel et qui estoient portées par des hommes cachés au dessous ».

On y voyait aussi « en peinture un Dragon étendu de son long sur une grosse Machine au haut de laquelle il y avoit une belle fille d'environ quinze ans [1], et deux autres plus bas ».

Les scènes diaboliques exécutées par David Teniers le Jeune sont nombreuses. On connaît de lui une *Évocation* au Musée de Bordeaux; des *Séances d'Alchimie* ou de nécromancie dans les galeries de La Haye et de Berlin; une *Sorcière représentée au milieu de ses maléfices* dans la collection de Sutherland.

Quant à ses *Tentations de saint Antoine*, elles sont des plus nombreuses; on en trouve trois au musée de Madrid, deux à Dresde, une à Berlin, Saint-Pétersbourg, Lille, Rennes et Bruxelles. Dans toutes, nous trouvons une sorcellerie gaie, des drôleries amusantes mais bien distantes des cauchemars terribles de Jérôme Bosch et des diableries satiriques et moralisatrices de Pierre Breughel le Vieux.

Dans les œuvres fantastiques de Teniers, toute allusion philosophique est soigneusement bannie, on sent que l'artiste a voulu surtout plaire aux yeux et amuser.

Comme le dit fort bien Ernest Renan [2], « ses sujets diaboliques n'apprennent rien en fait de morale, ne réfutent rien en fait de politique; son but n'a pas été de prêcher, d'améliorer ni d'instruire; il n'a pas voulu prouver que la foi profonde triomphe des assauts les plus violents. Il a été badin et fan-

[1] Le voyageur français ne dit pas quel était son costume.

[2] Ernest Renan, *Lettre à Flaubert* (à l'occasion de sa *Tentation de saint Antoine*).

tastique », et j'ajouterai qu'il s'est montré peintre inimitable et artiste consommé. Ses démons et ses monstres sont des prétextes à des peintures prestigieuses, inimitables, car, comme le disait Boileau, cet excellent appréciateur de la forme,

Il n'est point de serpent ni de monstre odieux
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux.

David Teniers fut de son temps; il sut plaire et amuser sans donner prise à la censure. Rire et oublier, telle était alors la tendance générale; et nous retrouvons cette tendance non seulement dans la peinture de mœurs satirique, mais aussi dans la littérature et le théâtre de l'époque, où toute satire politique ou philosophique, toute allusion à la lutte des classes était sévèrement censurée. Les « bras partyen » (ripailles), que Teniers reproduisait, mais bien atténuées dans ses peintures, étaient à la mode dans toutes les classes de la société; elles semblaient la consolation de tous maux. C'est au cliquetis des bouteilles et des hanaps que les « gilde broeders » dégénérés osèrent en 1685 célébrer le centième anniversaire de la prise d'Anvers et le triomphe de Farnèse.

Les héroïques défenseurs d'Anvers du temps de Marnix avaient fait place aux Anversois à la mode d'Espagne, dont le « spotnaam » ou sobriquet « Sinjorkens » est resté jusqu'aujourd'hui populaire.

La parodie du paysan et de l'homme du commun (voir un *Cabaret* à Munich) étant seule sans danger, les artistes comme les littérateurs du temps se rabattirent sur ce genre de satire et surent en tirer tout le parti possible.

Voilà la raison pour laquelle le rustre, apparu au XVIe siècle dans notre peinture, envahit de plus en plus l'École flamande au XVIIe.

Il y anime les tableaux et les sujets champêtres de nos grands paysagistes comme il se carre vicieux et brutal dans les compositions de nos « petits maîtres » flamands.

Nous le voyons établir insolemment sa débauche, « son large rire de baffreux et de boit-sans-soif » non seulement dans les chefs-d'œuvre de Brauwer, de Teniers, de Craesbeek, mais

dans des œuvres de Théodore van Thulden (1606-1676), une *Noce flamande*, — musée de Bruxelles [1], de Ryckaert (*Comme les vieux chantaient piaillent les petits*, — musée de Dresde).

La *Noce flamande* de Van Thulden, n° 475 du catalogue du musée de Bruxelles, constitue une œuvre capitale dans l'œuvre de ce peintre, et nous y retrouvons encore des réminiscences certaines de Breughel le Vieux. Dans une cour de ferme, à droite, des convives sont attablés ; au milieu, la mariée, ayant suspendu au-dessus de sa tête, selon la mode du temps, une couronne symbolique. Au premier plan s'étalent des marmites, des buveurs couchés et un chien ; au milieu de la composition se déroule une ronde devant deux couples de châtelains.

Comme nous voilà loin, dans ce sujet populaire, de l'élégance maniérée habituelle de Van Thulden s'inspirant ordinairement des maîtres italiens alors à la mode, et comme il revient avec facilité dans cette œuvre unique à son caractère naturel bien flamand !

David Ryckaert, le troisième du nom, né à Anvers (1612-1661), exécuta un grand nombre d'excellents tableaux dans le genre qui nous occupe. La plupart sont datés entre 1638 et 1659. Ce peintre est ordinairement considéré comme un imitateur de David Teniers, quoique ses figures plus vivantes nous montrent cependant un artiste individuel et bien personnel. Il s'inspira incontestablement de notre grand peintre populaire Jordaens, qu'il rappela dans ses scènes rustiques et familières de dimensions généralement moins grandes.

Son chef-d'œuvre, c'est l'illustration d'un proverbe flamand cher à Jordaens : *Comme les vieux chantaient piallent les petits* au musée de Dresde (fig. 193). Nous y voyons des enfants parodier gaiement les habitudes de leurs parents, dont ils font la satire vivante.

Nos musées belges possèdent plusieurs œuvres de David Ryckaert III. La *Fête villageoise* du musée d'Anvers, n° 322 du catalogue, nous montre une scène dans le goût du jour, pleine de gaîté, où l'on boit ferme, tout en embrassant les filles.

[1] van Thulden ou Tulden, Théodore, né à Bois-le-Duc, 1606-1676 (?).



Fig. 493. — *Comme les vieux chantaient piaillaient les petits*, par David Ryckaert III d'Anvers (Musée de Dresde).

La scène est plus paisible dans le *Repas rustique*, n° 427*a* du Musée de Bruxelles, où les parents et les grands-parents, attablés, assistent à une ronde d'enfants. Ce tableau est signé et porte la date de 1651.

Le *Chimiste dans son laboratoire*, n° 427, nous montre, exécuté par le même artiste, un souvenir de ces scènes d'alchimie encore populaires, mais bien loin comme portée du sujet analogue illustré par Pierre Breughel le Vieux, dont nous avons vu plus haut la description.

Ses tableaux représentant des diableries sont les plus estimés; parmi les meilleurs dans ce genre spécial, il faut citer une *Tentation de saint Antoine*, à Florence (il en exécuta plusieurs), et une *Sorcière avec des lutins*, à Vienne.

Le paysan et le rustre apparaissent encore, mais moins nature, dans les tableaux champêtres exécutés par Mathieu Schoevarts, de Bruxelles, à la fin du XVII[e] siècle [1]. Le Musée de sa ville natale possède de lui une curieuse *Promenade du bœuf gras*, n° 425, et un *Marché de poisson sur une côte*, n° 436 du catalogue. Ces deux tableaux sont signés *M. Schoevaerts;* ils rappellent encore, mais d'un peu loin, les peintures de David Teniers.

Parmi les « petits maîtres » contemporains de David Teniers, il y a lieu de tirer hors de pair Adrien Brauwer, né à Audenarde en 1608, mort à Anvers en 1640.

C'est lui qui est incontestablement au premier rang et à qui revient le titre de premier de nos peintres de mœurs à cette époque. Le paysan flamand réel, avec ses tares et ses vices, revit grâce à lui avec une vérité et un réalisme étonnants.

Sa technique artistique était parfaite; on sait que Rubens, excellent juge s'il en fut, acquit dix-sept de ses œuvres pour en orner sa galerie particulière, honneur qui n'échut pas au peintre et seigneur du château de Perck. Si Brauwer ne doit rien à

[1] Schoevaerts (Mathieu), Bruxelles. On croit qu'il naquit vers 1667; reçu franc maître à Saint-Luc en 1690, doyen en 1692. Il visita la France.

Teniers, nous savons par contre que ce dernier étudia ses œuvres avant de créer son genre champêtre, qui lui valut tant de succès. Avec des moyens d'exécution plus savants, Brauwer sut compléter la technique de Breughel le Vieux en reproduisant de main de maître la vie grossière de nos paysans, dont il scruta et nota le caractère dans toutes ses manifestations. Le naïf, l'ignoble, l'atroce furent tour à tour les grands contrastes qu'il se plut à reproduire; il semble qu'il soit impossible d'avilir l'homme sur la toile avec plus de force et d'énergie qu'il ne le fait, mais aussi quelle satire vraie découvre-t-on sous la grossière écorce de l'abrutissement de ses modèles! Chose curieuse, la femme, dont nous avons trouvé des satires si nombreuses dans les compositions de Breughel, n'apparaît presque jamais comme figure principale dans les œuvres de Brauwer. Il négligea aussi, croyons-nous, le genre fantastique. Comme tous ses contemporains, il se garda, dans le genre satirique, de toute tendance politique ou moralisatrice, se contentant de représenter la satire de l'homme du commun tel qu'il le voyait.

Ses œuvres sont rares. Le Musée de Dresde en possède cependant un certain nombre (sept); le Musée de Munich en conserve quelques-unes, entre autres une *Rixe de Paysans ivres*, un vrai chef-d'œuvre d'exécution et d'expression. A Saint-Pétersbourg, on remarque plusieurs de ses *Scènes grotesques;* à Bruxelles, deux tableaux, entre autres les *Buveurs attablés* (signé), provenant de la vicomtesse du Bus de Gisignies, et une *Dispute* (nos 193 et 194 du catalogue); le Musée d'Anvers une *Partie de Cartes.*

La galerie de peintures du palais d'Arenberg possède un *Intérieur de Cabaret*, où, parmi de nombreux buveurs, nous remarquons au fond un homme embrassant une femme.

Joseph van Craesbeek ou Craesbeke, né à Bruxelles en 1608, mort en 1661, imita le genre de son ami Brauwer, dont il fut l'élève. Il renchérit encore sur sa manière réaliste. Il fit la satire de l'homme dépravé dans tout ce qu'il peut offrir d'ignoble et de méprisable. La plupart de ses personnages

nous montrent des visages et des expressions vraiment patibulaires. Son chef-d'œuvre, qui représente un *Déjeuner*, est à Vienne à la galerie Lichtenstein.

Le Musée d'Anvers possède un *Intérieur de Cabaret* attribué au maître. L'*Atelier du Peintre* de la collection du prince d'Arenberg à Bruxelles est considéré comme une des meilleures œuvres de Craesbeek. Il y montre ses qualités principales, facilité de composition, animation de ses personnages dont les têtes semblent vivre, et une mise en scène naturelle, où la lumière circule avec abondance. D'après Burger, la femme assise au premier plan de l'*Atelier du Peintre*, qu'on retrouve dans plusieurs autres tableaux de l'artiste, serait sa femme, et dans le jeune fumeur, il faudrait reconnaître son ami et maître Adrien Brauwer [1].

Cette œuvre est signée à gauche, sur le montant de la porte, J. V. C. B.

Gilles van Tilborgh, né à Bruxelles (1625-1687), est également considéré comme un imitateur de Brauwer, dont il n'atteignit cependant pas les hautes qualités. On peut s'en convaincre en examinant ses œuvres principales dans ce genre : un *Repas* à La Haye ; une *Noce hollandaise* à Dresde ; un *Corps de garde* et des *Paysans attablés* à Saint-Pétersbourg ; ainsi que la *Fête Villageoise* de Lille ; où l'on reconnaît cependant encore les traditions des compositions soignées, au coloris clair d'une si belle exécution du maître qu'il avait pris comme modèle [2].

Cette observation et cette étude satirique des mœurs des humbles et des paysans si générales au XVII[e] siècle, nous les retrouvons également dans les théâtres du temps, qui tendaient à succéder aux mystères. Les auteurs des pièces flamandes

[1] Voir G. Lafenestre, *La Peinture en Europe. La Belgique*, pp. 187, 188, 275 et 137.

[2] Le Musée de Bruxelles possède du maître le *Cortège des chevaliers de la Toison d'or* et un *Intérieur* représentant une scène de famille. Ce dernier tableau est signé *Tilborgh*.

alors représentées mettaient à étudier leurs modèles vulgaires, la même minutie qu'apportaient à l'exécution de leurs tableaux nos Brauwer, nos Craesbeek et nos autres principaux « petits maîtres » que nous venons de passer en revue.

Le dramatiste flamand W. Ogier, qui rehaussa les brillantes fêtes de l'*Olyftak* et des *Violieren* d'Anvers, composa dès 1627 une comédie intitulée *Droncken Mein*, qui plus tard, sous le nom de *Gulzigheyt*, se maintint plus d'un siècle au répertoire des théâtres néerlandais d'Anvers et d'Amsterdam. Nous y voyons, comme dans les tableaux de la même époque, la reproduction fidèle du monde des buveurs hétéroclites qui fréquentaient les tavernes et le *Werf* (le port d'Anvers). Son amour de la vérité était si grand, que nous le voyons, lui homme grave, aller étudier ses modèles jusque chez eux et même dans les établissements les moins recommandables. Ses scènes populaires, si bien observées, constituent de vraies photographies « parlantes », où nous retrouvons tous ces types de buveurs que Brauwer et Teniers illustraient à la même époque. Peut-être croyait-on moraliser par la simple vue du vice mis en lumière. C'est ce que nous apprend W. Ogier dans les préfaces de ses *Kluchten* ou plaisanteries, et c'est ce qui explique la tolérance de la censure à l'égard de ces interprétations de scènes souvent grivoises.

D'ailleurs le clergé lui-même prit souvent dans ses sermons le tour familier qui réussissait si bien au protestant Cats. Nous voyons les jésuites de Bois-le-Duc, placés à la frontière des deux Néerlandes, imiter le style familier et populaire de l'écrivain zélandais en créant ce qu'ils appelèrent le *catsiansche trant* ou genre de Cats. Adrien Poirters mérita d'être appelé le Cats catholique, et il prêcha avec un succès ininterrompu pendant trente ans à Anvers, Louvain, Lierre, et surtout à Malines, entremêlant ses sermons de vrais tableaux satiriques rappelant le genre de Breughel et agrémentant le tout d'anecdotes, de proverbes et de jeux de mots qui de tous temps furent chers à nos Flamands appartenant à tous les rangs de la société. M. Stecher, dans son *Histoire du Théâtre néerlandais*,

a parfaitement observé que l'on trouve chez lui de véritables « esquisses d'intérieurs à la Teniers [1] ».

Le même auteur cite le *Masque arraché au monde* (1646), nommé quelquefois *Ydelheyt* (vanité), qui eut trente éditions, comme étant plein de traits analogues « où le poëte excelle à rendre finement les détails d'un ménage flamand comme le ferait le meilleur de nos petits maîtres nationaux ». Le texte, pour mieux plaire, était illustré, nous apprend M. Stecher, par de petits dessins « dus aux meilleurs artistes du temps : Diepenbeek, Natalis, Fruytiers, Mallery, Clouwet et Bouttot » (*sic*).

Brauwer et Teniers auraient été mieux en situation pour faire ces illustrations, car ce furent ces deux artistes qui personnifièrent le mieux le mouvement artistique et le genre satirique populaire de cette époque.

Cet engouement général pour les sujets rustiques, mettant en scène nos paysans et le peuple flamand, ne fut pas sans tenter nos plus grands artistes. On connaît ces pages inoubliables où Jordaens semble avoir voulu hausser à des altitudes d'épopées, les sujets pourtant vulgaires de simples tableaux de genre ou de mœurs flamandes : la *Fête des rois*, à Munich ; la mise en action du proverbe : *Ainsi que chantent les vieux gazouillent les petits*, à Vienne [2] ; l'*Enfant prodigue*, à Londres ; le *Concert de famille*, au Musée d'Anvers ; le *Satyre et le paysan* (fig. 194) du Musée de Cassel, dont une autre interprétation du même sujet existe au Musée de Bruxelles. Dans tous, il montre sa personnalité puissante en interprétant d'une façon intime et grandiose la vie populaire du peuple flamand, dont il semble avoir le mieux compris le type exubérant. Le recueil déjà cité de l'abbé Marolles, Cabinet des estampes, à Paris, contient une gravure d'après une peinture disparue de Jordaens, où nous voyons représenté un sujet énigmatique, mais

[1] Son genre didactique le fait plutôt ressembler à Breughel le Vieux, dont Cats fut un pâle reflet.

[2] Répliques à Berlin et à Anvers.

certainement satirique, représentant *une femme, un moine et un hibou* [1].

Rubens lui-même, dans une œuvre unique, essaya de peindre une *kermesse flamande*, certainement inspirée des œuvres de Breughel le Vieux. Ce tableau, conservé au Louvre, nous montre ce sujet populaire, exécuté avec une fougue et un entrain endiablés. On y sent la joie de vivre, et avec cela cette gaîté bruyante et énorme d'un peuple de Titans bien loin, hélas! de la réalité



FIG. 194. — Le *Satyre et le paysan*, par Jacques Jordaens (Musée de Cassel).

Quel contraste quand on compare cette composition, d'un mouvement tourmenté mais si vivant, avec les personnages

[1] Page 301 du catalogue de M. Bouthot. Le Cabinet des estampes de Paris. *Littérature et fictions diverses.*

charmants, mais conventionnels, qui figurent dans les fêtes villageoises et les kermesses de David Teniers ! On croirait que Rubens, en cette circonstance unique, ait voulu montrer d'une façon frappante à son ami le châtelain de Perck, de quelle façon on devait s'y prendre pour mettre de la vie et du mouvement dans des peintures ayant la prétention de rendre l'animation de nos fêtes populaires flamandes.

Cette œuvre a dû être exécutée à l'époque où notre plus grand peintre de l'école d'Anvers avait pris l'habitude de se retirer l'été en sa résidence seigneuriale du *Steen*, près de Malines [1], acquise en 1635. C'est là aussi que sous prétexte d'un sujet biblique, l'*Enfant prodigue*, Rubens fit la magistrale étude d'après nature d'une étable avec ses serviteurs, ses chevaux, ses vaches et ses pourceaux, qui se trouve au Musée d'Anvers, n° 781.

Rubens, qui chercha à vaincre toutes les difficultés, s'est essayé, lui aussi, dans les sujets diaboliques et infernaux. Sa *Chute en Enfer* [2] mérite surtout d'être rappelée, parce qu'elle nous montre toute la différence qui existe entre la façon d'interpréter ce sujet si populaire au moyen âge et l'époque où vivait notre plus grand peintre du XVIIe siècle.

Malgré les différences de technique qui caractérisent la peinture prestigieuse de P. Rubens, on reconnaît cependant dans ce sujet diabolique, la continuation du sentiment satirique ancien encore visible notamment dans les attitudes tourmentées et ridicules de certains damnés, et la présence parmi eux de personnages d'une obésité visiblement outrée.

C'est avec les derniers imitateurs de Teniers et de Brauwer au XVIIIe siècle, tels que Micheau (Théobald), Tournai, 1676-1708; et Beschey (Balthazar), Anvers, 1708-1776, que

[1] Le tableau *der Schlosspark* (le parc du château) du Musée de Vienne montre une reproduction de ce moyenageux château du Steen. Il est entouré d'eau et accessible par un pont en pierre présentant des arches nombreuses.

[2] Ce tableau se trouve à la Pinacothèque de Munich.

s'éteint complètement le genre satirique populaire et les scènes empruntées à la vie réelle de nos paysans.

La mort du genre satirique des fêtes et des kermesses flamandes coïncide avec la naissance d'une esthétique nouvelle, dont la vogue bientôt fut générale. L'art français, qui après ses grands sculpteurs romans et gothiques avait été tour à tour tributaire du mouvement artistique flamand et de la Renaissance italienne, reprenait tout à coup une place prépondérante. Les pastorales et les bergeries enrubannées de Watteau, de Lancret, de Fragonard et de Boucher séduisirent le monde par leurs grâces un peu mièvres mais charmantes, et nous voyons les artistes de tous les pays de l'Europe, y compris les nôtres, s'évertuer à les imiter.

La République française et le premier Empire remplacèrent cet art pimpant, où dominaient les couleurs de cobalt et de carmin, par les grands sujets académiques empruntés à l'épopée napoléonienne ou à l'antiquité, entraînant encore une fois nos artistes à la suite de cette évolution nouvelle. En 1830, le réveil de notre nationalité donna lieu à une tentative de restauration du genre illustré par nos « petits maîtres » flamands. Ce mouvement factice, qui dura jusque vers 1850, remit un moment à la mode les scènes d'intérieurs rustiques et de cabarets pleins de buveurs, plagiats visibles des tableaux analogues de Brauwer et de Teniers.

Ce n'est qu'à la fin du XIXe siècle que nous avons vu rentrer en honneur les sujets mettant en scène les humbles et les déshérités. Plusieurs de nos artistes modernes, et parmi eux nous pourrions en citer des plus grands, refirent et refont encore de nos jours, en s'aidant des ressources d'une technique nouvelle, le touchant plaidoyer que Breughel le Vieux avait fait, avant eux, en faveur des classes souffrantes et malheureuses de la société.

Mais la satire amusante et populaire, si éminemment flamande, telle qu'elle fut comprise par nos grands peintres drôles du XVe et du XVIe siècle, doit-elle être irrévocablement considérée comme morte?

La caricature obscène et l'image « rosse » des journaux

amusants, mises à la disposition de toutes les bourses, leur ont-elles définitivement succédé?

Voilà des questions auxquelles il serait malaisé de répondre.

Il faut espérer cependant que le genre national, à la fois familier et moralisateur de Breughel le Vieux, renaîtra et qu'il reparlera encore au peuple, comme par le passé, le langage que seul il peut comprendre.

Déjà nous avons pu constater dans nos dernières expositions, chez quelques-uns de nos jeunes artistes d'avant-garde, une certaine tendance à ressusciter ce genre national illustré par la curieuse lignée de nos peintres satiriques au XVIe siècle.

Peut-être ce goût nouveau se développera-t-il et verrons-nous reparaître un jour sur la toile ou sur les murs de nos écoles ou de nos édifices publics, ces compositions, à la fois amusantes et moralisatrices de jadis; l'illustration de nos dictons populaires et de nos proverbes, celle des paraboles instructives comme les *Aveugles* et les *Mauvais bergers.*

Les *Vertus* et les *Vices*, dont Pierre Breughel le Vieux sut faire des incarnations inoubliables ne seraient pas oubliés : l'*Orgueil*, cette vanité des grands et des faibles; l'*Envie* obscure et lâche; la *Colère* qui tue; la *Luxure* et la *Gourmandise* qui ravalent au niveau de la brute; l'*Avarice* qui tarit la prospérité; la *Paresse,* cette mère du paupérisme et des autres vices, feraient un contraste saisissant avec les anciennes vertus cardinales; la *Prudence* qui guide et qui apprend; la *Force* qui permet de vaincre le mal; la *Tempérance* qui enrichit et éclaire les idées, et enfin la *Justice* dont chacun a soif.

La vulgarisation de ces compositions utiles, où nos artistes sauraient mettre toutes les ressources de l'art moderne, contribuerait peut-être à résoudre, par des exemples qui apprennent mieux que des paroles, ces terribles questions, qui déjà préoccupaient Pierre Breughel le Vieux et les penseurs de son époque : l'extinction de l'alcoolisme et du paupérisme ainsi que l'apaisement des luttes des classes, par l'amélioration de la nature humaine, sans laquelle nul progrès durable n'est possible.

TABLE DES MATIÈRES.

CHAPITRE III.

L'épopée animale et la satire par les animaux.

CHAPITRE IV.

Les mystères, l'enfer et les démons.

CHAPITRE V.

La littérature française et son influence sur les miniaturistes satiriques.

CHAPITRE VI.

Notre littérature nationale thioise et française.

CHAPITRE VII.

Nos premiers peintres satiriques flamands inconnus du XIVe siècle.

CHAPITRE VIII.

Le genre satirique chez nos peintres religieux du XVe siècle.

CHAPITRE XI.

Les précurseurs de Breughel le Vieux. — Sébastien Brand. — Jérôme Bosch et ses imitateurs.

f

CHAPITRE XII.

L'époque de Pierre Breughel le Vieux.

CHAPITRE XV.

Les compositions religieuses et politiques de Pierre Breughel.

CHAPITRE XVI.

Le genre satirique chez les contemporains et les continuateurs de Pierre Breughel au XVIe siècle.

